Dr. Bernhard Patzak

Die Villa Jmperiale in Pesaro

[illegible] 15. 6. 39 [illegible]
2,75 –



Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/dievillaimperial00patz


DIGNITATE
HONESTA
KLINKHARDT
UND BIERMANN

DIE RENAISSANCE- UND BAROCKVILLA

IN ITALIEN

BAND III:

DIE VILLA IMPERIALE IN PESARO



VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN, LEIPZIG
1908

DIE VILLA IMPERIALE IN PESARO

STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE DER ITALIENISCHEN RENAISSANCEVILLA UND IHRER INNENDEKORATION

VON

DR. BERNHARD PATZAK



VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN, LEIPZIG
1908

Inter Isaure tuas ripas, interque Metaure
Urbs iacet: antiquo celebratum nate Pisaurum;
Vel quod ab appenso Gallorum dicitur auro:
Vel tenet a fluvio, velut oppida plurima, nomen,
Hinc amne, et firmis munitum moenibus illinc
Pincipis huic Mariae Francisci proxima villa est;
Causa animi, quam dilecto Leonora marito
Ex bellis posuit redeunti, dulce laborum
Post grave Martis opus, post aspera bella levamen.

G. Fabricius.

VORWORT. □□□

Die Villa Imperiale in Pesaro nimmt, wie das vorliegende Buch nachweisen dürfte, eine wichtige Stellung in der Entwicklungsgeschichte des italienischen Renaissance-Villenbaues und dessen Innendekoration ein.

Aus gewissen Gründen, die in meinen Ausführungen klar ausgesprochen sind, habe ich diese Abhandlung als dritten Teil den beiden ersten, die toskanischen und römischen Renaissance- und Barockvillen behandelnden Bänden einer größeren Studienreihe angegliedert, die im gleichen Verlag erscheint.

Mein Augenmerk auf jenes anziehende und fruchtbare Forschungsgebiet gelenkt zu haben, das berufen ist, unsere Kenntnis der italienischen Renaissance wesentlich zu vervollständigen und zu vertiefen, verdanke ich Herrn Geheimrat, Professor Dr. Richard Förster in Breslau. Überdies habe ich ihm für freundliche, auf die Frage nach dem Verhältnis der Renaissance zur Antike bezügliche Hinweise zu danken.

Für wertvolle Winke methodischer Art habe ich Herrn Hofrat, Professor Dr. Josef Strzygowski in Graz besonderen Dank auszusprechen.

Wohl ist der herrlichen Sommerresidenz der letzten Herzöge von Urbino eine umfangreiche Lokalliteratur gewidmet worden, die aber, vom modernen kunstwissenschaftlichen Gesichtspunkt aus betrachtet, nur als eine bescheidene Vorarbeit anzusehen ist.

Nächst Jakob Burckhardt, der zuerst in seiner „Geschichte der Renaissance in Italien“ die Kunsthistoriker Deutschlands auf dieses Kleinod einer architektonischen Schöpfung aufmerksam machte, gebührt Henry Thode das Verdienst, in seinem Aufsatz „Ein Fürstlicher Sommeraufenthalt in der Zeit der Hochrenaissance, Die Villa Monte Imperiale bei Pesaro“ (Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen, Bd. IX. — Berlin 1888. — Seite 161 ff.) das eigenartige Bauwerk näher bekannt gemacht zu haben.

Da meine Forschungen über den genannten Landsitz, insbesondere bezüglich seines Freskenschmuckes, von Thodes Ansichten fast durchweg abweichende Ergebnisse gezeitigt haben, so mußte ich mich natürlich mit jenen in ruhiger Sachlichkeit auseinander setzen.

Vor Abschluß meines Werkes erschien die Skizze: „Fritz Seitz, Die Villa Imperiale bei Pesaro“ (Deutsche Bauzeitung 1905, Nr. 75—77), die in kunstgeschichtlicher Beziehung — abgesehen von den beigegebenen Zeichnungen — nicht viel mehr als Thodes Schrift bietet.

Wertvolles Material lag in Georg Gronaus archivaler Studie „Girolamo Genga und der Bau der Villa Imperiale“ (Die Kunstbestrebungen der Herzöge von Urbino, III. Beiheft zum Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen, Bd. XXVII. — Berlin 1906—, Seite 12—44) zur Verarbeitung vor. Herrn Dr. Gronau habe ich überdies für sein liebenswürdiges Entgegenkommen herzlich zu danken, mit dem er mir sein Material noch vor dessen Veröffentlichung zur Durchsicht anvertraute, und mir auf bestimmte Fragen bereitwilligste Auskunft erteilte. Einen ebenfalls dankenswerten Dienst erwies mir Herr Professor Pietro Egidi in Neapel, der mir auf die freundliche Vermittlung des Königl. Preuß. historischen Institutes in Rom hin die Druckbogen seiner Schrift „Il Diario di Giovanni Battista Belluzzi“ vor deren Ausgabe übersandte, so daß ich die darin enthaltenen Nachrichten über die Villa Imperiale noch verwerten konnte.

Zu großem Danke verpflichtet bin ich für die freundliche Veranlassung photographischer Neuaufnahmen den Herren Professoren: Dr. Georg Dehio (Straßburg) und Dr. Corrado Ricci, Direttore Generale per l'antichità e belle arti (Rom), Herrn Dr. Giovanni Poggi (Florenz), Herrn Dr. Deicke (Rom) und Frl. Dr. Frida Schottmüller (Berlin); ferner Herrn Professor Theobald Hofmann (Elberfeld) für die Erlaubnis, einige aus seinen Werken stammende Abbildungen benützen zu dürfen.

Vor allem aber sage ich dem Königlich Preußischen Kultusministerium für die tatkräftige Unterstützung meiner Studien, endlich den Herren Verlegern für die rasche Förderung des Satzes und für die Ermöglichung der reichen Illustrierung und vorzüglichen Ausstattung meines Werkes verbindlichsten Dank.

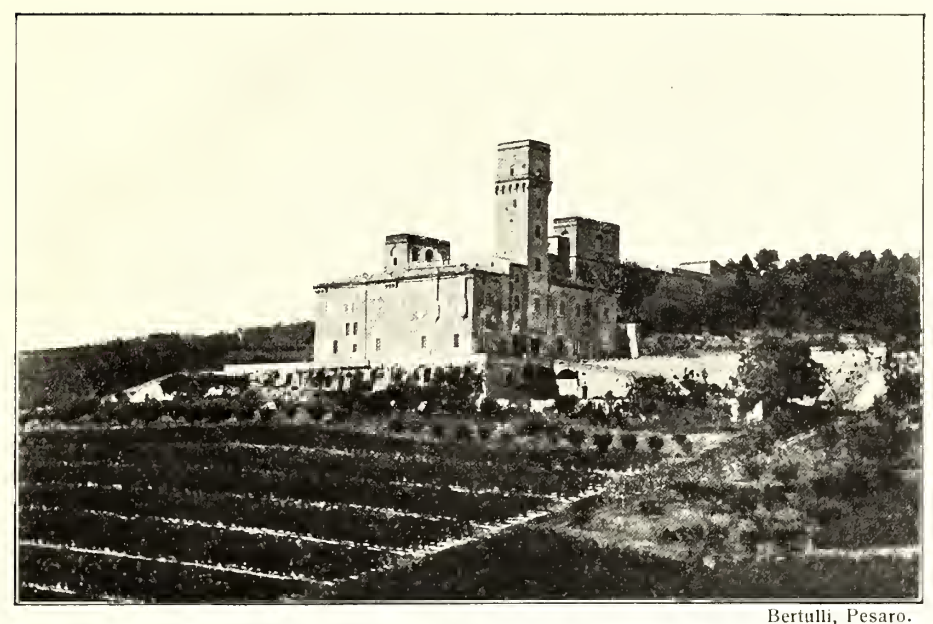
Breslau, im November 1907.

Bernhard Patzak.

INHALT. □ □ □

□ □ □





Bertulli, Pesaro.
Abb. 1. Villa Imperiale (von Südosten aus gesehen).

ERSTES KAPITEL. □ □ □

LAGE UND GESCHICHTE DER VILLA.

Nordwestlich von dem im reben- und feigenreichen Tale der Foglia gelegenen Seestädtchen Pesaro erhebt sich als Ausläufer eines Höhenzuges, der von Cattolica bis zum Musone dicht am Adriatischen Meere hinläuft, ein ansehnlicher Hügel mit Namen San Bartolo. Wie ein Vorgebirge ist er weit nach dem Strande zu vorgeschoben. Seine jähe Abfallseite ist offenbar eine durch Auswaschung der ehemals sehr heftigen Meeresbrandung entstandene Steilküste. Der pesaresische Dichter Giuseppe Montanari stellt ihn in folgenden Versen seines anmutigen Gedichtes „L'Imperiale" in plastischer Greifbarkeit vor unsere Augen[1]):

„Wo der Isaurus, müde, hinzuschleichen
Im Zwang von Ufermauern und Kanälen,
Des Städtchens linke Flanke sanft bespülend,
Sein süßes Naß vermählt mit Meeressalzflut,
Erhebt ein Bergesgipfel sich mit grünem Abhang,
In leiser Dachung, bald in steilen Wänden.
Hier wendet er der See den Rücken zu,
Dort senkt er mählich sich hinab ins Tal."

An seinem Südabhange thront die vielbesungene Villa „Monte Imperiale“, die ursprünglich den Sforza, später den della Rovere als Sommersitz diente, „von großartig phantastischer Komposition, hoch und herrlich gelegen . . .“[2])

„Wo sich in Stufen senkt des Hügels Rücken,
Und sich verläuft in heitre Wiesenfläche,
Wo eine breite Straße hin sich windet
In sanfter Biegung zwischen holden Villen;
Wo reicher Blumenflor entzückt das Auge,
Den zum Gewinde Menschenhand verschlungen;
Wo sich gesellt des Auslands edlen Reisern
Der Wildling: steht ein stattlicher Palast.

Quadratisch ragt der Königsbau, erhaben
Und herrlich in der Harmonie der Formen.
Auf Säulen seltner Kunstvollendung lasten
Des Baues wuchtige Umfassungsmauern.
Die eine schaut hinüber nach dem Meere,
Die andre ins Gebirg, in Flur und Garten.
Ein großer Säulenhof belebt das Inn're,
Und trutzig ob der Mitte steigt ein Turm.

Aus stolzem Vorhof leiten breite Stiegen,
Entstammt aus Paros' reichen Marmoradern,
Empor zu weiter Säle Flucht, darinnen
Ihr Bestes alle Künste ringend boten.
Du zweifelst, welcher hier der Preis gebühre,
Und staunst, wie jede der Natur sich nähert.
Voll Königspracht sich reihen die Gemächer,
An Form und Zierart mannigfach und reich.“

Montanaris Lobpreis[3]) erscheint allerdings selbst jenem sinnenden Besucher der Villa etwas überschwänglich, den bei seinem Rundgange durch die stillen Höfe und Säle die „seltsame Tochter Jovis . . ., die Phantasie“, begleitet und sein Auge zum Rückblick in das Dunkel der Vergangenheit hellsichtig macht. Ihr mögen Künstler und Dichter rückhaltlos und willig folgen. Die kunsthistorische Forschung, die sich an die Wirklichkeit zu halten hat, wird ihr bei dem Versuche, das Bild einer vergangenen Schönheitswelt aus Schutt und Moder heraufzubeschwören, nur in dem Sinne Einfluß zugestehen, in dem Goethe das Kunstwerk verstanden wissen will, wenn er sagt: „Die Kunst läßt sich ohne Enthusiasmus weder fassen noch begreifen. Wer nicht mit Erstaunen und Bewunderung anfangen will, der findet nicht den Zugang in das innere Heiligtum.“

* * *

Hat der Pesaro besuchende Kunstfreund den auf den Monte San Bartolo führenden, von knorrigen Eichen beschatteten Hohlweg hinter sich gelassen und die Höhe des Hügelwalles erstiegen, so stellt sich seinem Blicke das Schaubild (Abb. 1) der Villa Imperiale als eine Gebäudegruppe komplizierter Art dar. Wenn wir bei der Betrachtung des vorgelagerten älteren Teiles hier gänzlich von Stileigentümlichkeiten absehen und ihn lediglich mit der landschaftlichen Umgebung in Beziehung setzen, in die er hineinkomponiert wurde, so muß man sagen, daß er einen organisch-bodenwüchsigen Eindruck macht: Eine Falte des sich unterhalb seines Gipfels allmählich abdachenden Monte San Bartolo wird durch die Angliederung einer von Stützmauern eingefaßten Terrasse ausgenützt. Auf dieser wächst der Baukörper als einfacher Würfel auf und klingt nach oben in einem Turm aus. Dieser kastellartige Trakt überschneidet die Silhouette des dahinter emporragenden, neueren Baues in zwar unregelmäßiger, aber durchaus malerischer Weise, was Jakob Burckhardt auf die, wie sich herausstellen wird, unrichtige Vermutung gebracht hat, daß der ältere Teil dem sich anschließenden Palaste habe weichen sollen.[4]) Dunkelgrüner Pinienwald bildet den wirkungsvollen Rahmen um das architektonische Gebilde. Seine Stellung ist mit großem, künstlerischen Blicke so gewählt, daß das blühende Land sich in einheitlicher Raumauffassung der Villa unterordnet.[5]) „In der Tat beherrscht diese Lage,“ so ruft der sonst der trockensten Sachlichkeit sich befleißigende Biograph Francesco Marias I., della Rovere, Giovanni Battista Leoni, begeistert aus,[6]) „in ganz eigener Lieblichkeit den Hafen, die Stadt und alle umliegenden Meeresküsten. Sie macht sich mit ihrer abwechslungsreichen, reizvollen Fernsicht die herrliche Ebene von Pesaro dienstbar, die gleichsam wie eine große Orchestra von einem sehr vornehmen Theater all der vielen mit Vegetation und Bauten bedeckten Hügel umgürtet ist. Bis zu einem Kranze naher und ferner Berge, dem Appenin und den Alpen, schweift der Blick und bis ans andere Ufer des Adriatischen Meeres, wo ihm die Berge Slavoniens Einhalt gebieten.“ Diese sich immer wieder verjüngende, landschaftliche Schönheit einer verschwenderischen südlichen Natur ist diesem königlich thronenden Lustschloß am Meer treu geblieben. Doch sein Antlitz strahlt nicht mehr in jener heiteren Glätte wie ehedem. Der Zahn der Zeit hat seine Runen darauf eingegraben. Lauschen wir darum den Stimmen der Vergangenheit, die genug des Denkwürdigen aus den Tagen des Glanzes, von den Erbauern der Villa und ihren Bewohnern, von ihrem Glück und Leid zu erzählen wissen!

Als Gründungsdatum des vorderen, kastellartigen Gebäudes geben die Geschichtsschreiber der Sforza das Jahr 1469 an.[7]) Am 23. Januar dieses Jahres sei der deutsche Kaiser Friedrich III. nach

seiner in Rom vom Papste Paul II. (?) vollzogenen Krönung nach Pesaro gekommen und habe im Stadtpalaste der Sforza Wohnung genommen. Auf Bitten Alessandro Sforzas (1409—1473) habe er am folgenden Tage den damals „Monte Accio“ genannten Hügel bestiegen und unter feierlichem Weiheakt den Grundstein zu dem daselbst von ihm geplanten Villenbau gelegt.

Dieser von den Lokalschriftstellern und ihren Nachbetern einmütig wiederholte Bericht von der Villengründung ist ohne Zweifel in bezug auf die Jahreszahl unzuverlässig.[8]) Denn Friedrichs Krönung zum Kaiser des heiligen römischen Reiches deutscher Nation fand am 19. März 1452 statt. Papst Nicolaus V. vollzog sie, nachdem Friedrich am 16. März desselben Jahres zum Könige der Lombarden ausgerufen worden war. Bereits im Juni 1452 weilte Friedrich Italien fern, und er soll auf seiner Rückreise, wie sein Sekretär und Biograph, Aeneas Silvius, mitteilt,[9]) den Weg über Siena, Florenz, Bologna, Ferrara, Venedig, Villach gewählt haben, der ihn also nach dieser Aussage gar nicht nach Pesaro geführt hätte.

Daß die Erbauung der alten Villa in der Tat viel früher zu datieren ist, wird im architektonischen Abschnitt dieser Studie noch des weiteren durch ein stilkritisches Moment bestätigt werden.

So oder so: Die Pesaresen leiten noch heute den Namen der Villa Imperiale von jenem zum mindesten um das Jahr 1452 anzusetzenden Aufenthalt Kaiser Friedrichs in Pesaro her.

Bei dem Schweigen der Dokumente über die Sforza, auf deren Bautätigkeit bisher nur wenige Streiflichter fielen, sind wir auf die gelegentlichen Angaben jener Historiker angewiesen, welche die Geschichte dieser Condottierenfamilie zu schreiben versucht haben. Nach ihrem übereinstimmenden Zeugnis war Alessandro ein gefeierter Kriegsheld seiner Zeit. Bald aber entsagte er seinem Streben nach Kriegsruhm und wandte sich gänzlich der Regierung seines kleinen Staates zu. Er war sehr fromm und ein Freund der Mönche, was er durch die Gründung des Klosters San Girolamo in Pesaro bekundete. Für seine Person war er sparsam, freigebig aber gegenüber jenen Edelleuten, welche auf ihrer Reise Pesaro berührten. Personen vom Stande bot er stets in seinem eigenen Hause Absteigequartier an und ehrte sie in der höchsten Weise. Es genüge z. B., wie Vespasiano Bisticci hervorhebt,[10]) auf den Besuch Kaiser Friedrichs III. hinzuweisen, der mit seinem ganzen Gefolge in seinem Palaste und auf dem Lande (terra = villa?) gewohnt habe. Er umgab sich mit Männern, die sich in der Kriegskunst und in den Wissenschaften ausgezeichnet hatten. So gehörte z. B. Francesco Filelfo zu seinen Familiaren.[11]) Neben dem Ackerbau war die Jagd seine liebste Beschäftigung, wozu die damals noch busch- und wildreichen Täler der Umgebung von Pesaro einluden.[12]) Der pesaresische

Akademiker Lodovico Agostini legt in seiner bisher unveröffentlichten Erzählung „Giornate, dette le Soriane, Architettura del Promontorio d'Accio Imperiale di Pesaro"[13]) dem Herzog Francesco Maria II. della Rovere Worte der Bewunderung darüber in den Mund, wie einfach die früheren Herren von Pesaro gelebt hätten: „ ... che essendo poveri signori, come quelli che di Stato non avevano altro che Pesaro"; daß sie aber trotzdem für ihre Verhältnisse prächtig genug zu bauen verstanden hätten, so: „ ... la Rocca et Castello della Città, la loggia et sala del palazzo (prefettizio), che amendue molto superbi si mostrano, la Torre di Novilara di cosi ampia larghezza et grandezza fatta di vive pietre edificata et l'Imperiale istesso . . ."[14])



Alinari.

Abb. 2. Die herzogliche Residenz in Pesaro.

Wer der Architekt der Sforzavilla gewesen ist, hat sich trotz eingehendster Archivforschung nicht feststellen lassen. Wir kommen auf diese Frage bei der baulichen Untersuchung des Lustschlosses noch einmal zurück. Der städtische Palast (Abb. 2) ist, wie Budinich nachgewiesen hat,[15]) im Jahre 1465 von Luciano da Laurana aufgeführt worden.

Der im allgemeinen bescheidenen Lebensführung Alessandros entsprach auch, wie wir im Laufe unserer Darstellung noch sehen werden, sein Landsitz. Er bedeutete also noch nicht das, was der Begriff „villeggiatura" in der Blütezeit der Renaissance ausdrückt, nicht einen „Lustort", einen „luogo di delizie", sondern eine schlichte, wehrhafte „casa da signore" auf dem Lande. Obgleich in jenen

unruhevollen Zeitläuften die Fürsten fast beständig kriegsgerüstet sein mußten,[16]) und ihnen nur wenig Mußezeit für beschauliche Stunden der Ruhe übrig blieb, so gehörte also doch bereits ein „luogo di diporto" neben einer städtischen Residenz zum „savoir vivre". Alessandro eiferte in der Anlage eines solchen offenbar seinem hohen Gönner und Nachbarn, dem Herzog Federico di Montefeltro von Urbino, nach.[17]) Dieser hatte in jener Zeit unter anderem in Fossombrone einen herrlichen Landsitz zu bauen begonnen, dessen Vollendung er aber seinem Sohne Guidobaldo I. überließ. Diese Villa war von einem ungefähr sieben Miglien ausgedehnten, von Mauern umgürteten Park umgeben, „in welchem sich viele seltene Kräuter, lebende Wässer und verschiedene Gattungen wilder Tiere, besonders Damhirsche, befanden."[18]) Alle Fürsten jener Zeit blickten mit Bewunderung nach Florenz, wo die Medici jenes Muster eines glänzenden Fürstenhaushaltes geschaffen hatten. Besonders der berühmte Park der Villa Careggi bei Florenz, der uns aus einer zeitgenössischen Schilderung als eine Art botanischen Gartens entgegentritt,[19]) wurde damals in ganz Italien nachgeahmt.

War Alessandro Sforzas Lebensweise noch maßvoll zu nennen, so war dagegen sein Sohn Costanzo (1447—1483) eine Persönlichkeit, die hinter den prunkliebenden Großen seiner Tage um keinen Preis zurückstehen wollte.[20]) Besonders seine Hochzeit mit Camilla von Arragonien, die im Jahre 1475 im großen Saale des pesaresischen Stadtpalastes mit verschwenderischer Pracht gefeiert wurde, wissen die zeitgenössischen Schriftsteller nicht genug zu rühmen.[21]) Dem Leben auf der Villa scheint Costanzo schon wie ein echter Renaissancemensch gehuldigt zu haben. Allen andern Villen der Umgebung von Pesaro zog er das Castello di Novilara wegen seiner köstlichen Luft und seiner weiten Aussicht vor.[22]) Außer der von seinem Vater begonnenen Seefestung (burgum) führte er auch den Imperialebau zu Ende, der aber zu seiner Zeit weniger dem ländlichen Aufenthalt als zur Überwachung der Piraten gedient hat.[23]) Costanzo ließ den primitiven Landsitz, wie uns die stilkritische Untersuchung der Sforzavilla lehren wird, nach dem Vorbilde der kastellartigen florentinischen Frührenaissancevilla zu einem zentralen Hofhause vervollständigen. Daß gerade dieser Bautypus aus Toscana nach den Marken verpflanzt wurde, ist leicht durch die Beziehungen zu erklären, welche das Haus Sforza von jeher mit Florenz verknüpften. So waren Alessandro[24]) und Costanzo beliebte Söldnerführer der Florentiner. Besonders der letztere kannte die florentinischen Villen jener Zeit sehr genau. Wurde er doch selbst in Poggio Imperiale, der früheren Villa Baroncelli, bei Florenz, in der er sich mit seinen Soldaten verschanzt hatte, vom Heere des Herzogs Alfonso von Calabrien so heftig bestürmt, daß er nicht

standhalten konnte, sondern fliehen mußte.[25]) Das Baumotiv des zentralen Arkadenhofes, das in Italien zuerst bei den Kastellbauten Toscanas auftritt, legt, wie ich im dritten Kapitel dieser Studie nachweisen werde, die Annahme nahe, daß ein Toskaner der ausführende Architekt jenes Imperialebaues war. Die toskanische Baukunst ist ja damals bekanntlich tonangebend gewesen, wie wir auch aus einem Patent wissen, das Federico da Montefeltro im Jahre 1468 seinem Hofarchitekten Luciano da Laurana ausstellte, worin er Toscana geradezu die „Quelle der Architekten" nennt.[26]) So soll z. B. auch Costanzo Sforza den Hafen und die Rocca von Pesaro nach dem Modell des berühmten florentinischen Baumeisters Brunellesco haben erbauen lassen.[27].)

Auch Costanzos Sohn Giovanni war ungemein prunkliebend. Besonders wetteiferte er mit seinem herzoglichen Nachbarn in Urbino in der Veranstaltung glänzender Theateraufführungen, deren Kosten die in Pesaro ansässigen Juden bestreiten mußten. So wurde anläßlich seiner ersten Vermählung mit Maddalena Gonzaga (28. Oktober 1489) eine mythologische Komödie von Apollo und Daphne aufgeführt.[28]) Bei seiner zweiten Verheiratung mit Lucrezia Borgia (18. Juni 1498) spielte man eine von Seraphino gedichtete „Egloga pastorale", der sich die Aufführung der Plautinischen „Menaechmi" in lateinischer Originalfassung anschloß.[29]) Der Umstand, daß diese theatralische Vorstellung in einer Jahreszeit stattfand, wo der vornehme Italiener die heiße, dumpfe Stadtwohnung längst mit der kühleren, luftigeren Villa vertauscht zu haben pflegt, und dann die Wahl eines ländlichen Hirtenstückes macht die Vermutung sehr wahrscheinlich, daß die Villa Imperiale der Schauplatz jenes heiteren Festes gewesen ist.

Die von seinen Vorfahren begründete kostbare Bücherei vermehrte Giovanni beträchtlich.[30].)

All' diese schöngeistigen und humanistischen Bestrebungen der Sforza aber, das fühlt der ihre Geschichte auch nach der psychologischen Seite hin betrachtende Historiker bald heraus, bedeuteten nur Oberflächenkultur. Im Grunde genommen blieben diese Condottieri rohe Gewaltmenschen, welche die kulturellen Fortschritte der Zeit nur als Moden mitmachten, um sich mit jenem Nimbus zu umkleiden, der den Herrscher in den Augen des nach Sensationen lüsternen italienischen Volkscharakters erst zum „gran' signore" stempelt. Unter diesem Prunkmäntelchen schaute eben allenthalben beispiellose Gemütsverrohung und Grausamkeit hervor. So mißhandelte z. B. der als frommer Christ und freigebiger Mäcen der Literaten in den Lobreden der Zeitgenossen gepriesene Alessandro seine zweite Gemahlin Sveva in geradezu kannibalischer Weise[31]) und verstieß sie um einer Geliebten willen, für deren Residenz er den Neubau der

Villa Imperiale, einer pesaresischen Lokalsage nach, bestimmt haben soll. Wie Alessandro, veranstaltete auch sein Enkel Giovanni tolle Jagdzüge von seinem Landsitze aus, und der Bauer zitterte vor der Anwesenheit des gewalttätigen Gebieters. Nach einem wildbewegten Leben hielt Giovanni in seinen letzten Jahren geistige Einkehr.[32]) Er besuchte nun oft die Mönche des Klösterchens San Bartolo, welches dem Monte Imperiale lange Zeit den Namen gab. Im Klosterfrieden, im Kreise der Brüder vom heiligen Girolamo, brachte er gern mehrere Stunden des Tages mit Gesprächen über asketische Dinge zu, wie sie in jener Zeit auch an Fürstenhöfen sehr beliebt waren, und die wir uns etwa in der Art der camaldulensischen „Ragionamenti" vorzustellen haben. Vor seinem Ableben bestimmte er schließlich in seinem Testamente, daß nach dem Aussterben seiner männlichen Linie der Konvent von San Bartolo der Erbe seiner Villa und des dazu gehörigen Bodenbesitzes sein sollte.[33]) Im Jahre 1512 erlosch das Geschlecht der Sforza mit dem Tode Costanzos II., dem Sohne Giovannis und seiner Gemahlin Ginevra Tiepolo. Nur ein unehelicher Bruder des Giovanni, ein natürlicher Sprößling Costanzos I., namens Galeazzo, lebte noch. Mit diesem ließ Papst Giulio II. della Rovere mit Umgehung der Rechtsansprüche des Klosters von San Bartolo durch den Kardinal Sigismondo Gonzaga wegen der Erwerbung der Villa Imperiale unterhandeln. Mit einem lebenslänglichen Jahresgehalte wurde Galeazzo abgefunden.[34]) Doch ein noch viel schlimmerer Gewaltakt war bereits vorangegangen, mit welchem der als Mäcen der Künste und Wissenschaften gefeierte Renaissancepapst Sonderinteressen eigennützigster Familienpolitik verfolgte. Trotz des heftigsten Widerstandes der Pesaresen, die dem letzten Sproß ihrer angestammten Herrscherfamilie in aufrichtiger Liebe anhingen und dessen Nachfolge in der Regierung wünschten,[35]) setzte es Giulio durch, daß sein Neffe Francesco Maria della Rovere[36]) mit der Signorie von Pesaro belehnt wurde.

Dieser, als Sohn des Giovanni della Rovere und der Giovanna, Tochter des Grafen Federico di Montefeltro, im Jahre 1490 geboren, war mit dem Tode seines Vaters (1501) Herr von Sinigallia geworden. Sein Oheim mütterlicherseits, Herzog Guidobaldo I., nahm sich der Waise an und ließ sie an seinem weltberühmten Hofe erziehen. Im Jahre 1502 hatte Cesare Borgia, der berüchtigte Sohn Papst Alexanders VI., nebst den Signorien der Romagna auch die von Urbino an sich gerissen. Guidobaldo war mit seinem Neffen aus seinem Staate geflohen. Francesco Maria hatte bald am Hofe Ludwigs XII. als Page Aufnahme gefunden, bis sein Oheim Giulio della Rovere nach dem Ableben Alexanders VI. (1503) und der kurzen Regierung Pius III. (8. bis 18. Oktober 1503) den päpstlichen Thron bestiegen und den unrechtmäßigen Usurpator Cesare

gestürzt hatte. Auf diese Kunde hin eilte Francesco Maria sofort in die Heimat, worauf er im Jahre 1504 von Guidobaldo und Elisabetta, da ihre Ehe kinderlos geblieben war, an Sohnesstatt angenommen wurde. Nachdem Guidobaldo im Jahre 1508 das Zeitliche gesegnet hatte, übernahm Francesco Maria im folgenden Jahre die Regierungsgeschäfte, und der Papst ernannte ihn zum Capitano Generale der bei Cambray gegen die Venezianer geschlossenen Liga. Unter festlichem Gepränge ließ er ihm von seinem Legaten, dem Kardinal Francesco Alidosi, in der Kirche San Petronio in Bologna das Zeichen seiner Würde, den Feldherrnstab, überreichen. Kurz darauf wurde Francesco Marias Hochzeit mit Leonora Gonzaga gefeiert. Doch der Kriegsruf störte bald das Glück des jungen Paares. Es galt, die von den Venezianern in Besitz genommenen Herrschaften der Romagna, besonders Rimini, Faenza, Ravenna und Cervia dem Kirchenstaate wieder zu gewinnen, was dem jungen, feurigen Krieger in einem raschen Feldzuge gelang. Dem Grafen Baldassare Castiglione, der in jener Zeit sein Kampfgenosse war, trat in Francesco Maria jenes Ideal des vollendeten Hofmannes entgegen,[37]) wie er es dann in seiner berühmten Schilderung vom höfischen Leben in Urbino den Zeitgenossen als leuchtendes Vorbild vor Augen stellte.

Als Lohn für seinen der Kirche geleisteten, unschätzbaren Dienst, und da die erschöpfte päpstliche Kasse die von Francesco Maria allein bestrittenen Kriegskosten nicht zurückerstatten konnte,[38]) hatte eben Giulio II. den jungen Sieger mit der Herrschaft von Pesaro belehnt. Auf diesem Wege gelangte er also auch in den Besitz der Villa Imperiale, deren Geschichte von nun an mit dem unruhevollen Leben dieses Herzogs auf das innigste verknüpft ist und daher mit den hauptsächlichsten Ereignissen seines Schicksals in nächste Beziehung gebracht werden muß. Francesco Maria sollte sich indes der päpstlichen Schenkung nicht lange erfreuen. Noch lastete auf ihm eine Blutschuld, die er am 24. Mai 1511 in Ravenna durch die Ermordung seines Todfeindes und Neiders, des Kardinallegaten Alidosi, auf sich geladen hatte. Im Dezember desselben Jahres war er allerdings durch die römische Kurie vom Kirchenbanne losgesprochen worden. Doch Giulios Nachfolger auf dem Stuhle Petri, der Mediceer Leo X. (seit 1513), der ihn anfangs als „Capitano Generale“ der Kirche anerkannte, wandte bald aus sehr unredlichen familienpolitischen Beweggründen seine Hand von ihm ab. So ernannte er ohne weiteres seinen Bruder Giuliano di Medici zum Capitano des Kirchenstaates und nach dessen Tode (1516) Lorenzo di Medici (1492—1519), den er zugleich zum Herzog von Urbino erhob. Als dieser dann in seiner Eigenschaft als Oberbefehlshaber Francesco Maria zur Teilnahme an einem gegen die Franzosen unternommenen Feldzuge aufforderte, weigerte sich jener natürlich, Ge-

folgschaft zu leisten. Ebenso erschien er nicht in Rom, um sich auf Verlangen des kirchlichen Oberhauptes wegen seines Widerstandes zu rechtfertigen und — unter diesem Vorwande barg sich des Papstes ganze Feindseligkeit gegen Francesco — die längst verjährte Ermordung Alidosis zu verantworten. Die verwitwete Herzogin von Urbino, Elisabetta, die in zwei Audienzen den Papst kniefällig um Gnade für ihren Neffen anflehte, wurde abschlägig beschieden. Francesco Maria ging daher mit seiner Gemahlin, seiner Adoptivmutter und seinem Sohne Guidobaldo, nachdem ihn das päpstliche Anathema für recht- und wehrlos erklärt hatte, nach Mantua in die Verbannung. Selbst in seinem „Elend“ verfolgten den Geächteten noch des Papstes gehässige Umtriebe. Dieser warnte nämlich den Marchese von Mantua unter Androhung der Exkommunikation, dem Flüchtlinge fürderhin in seinem Hause Obdach zu gewähren. So sah sich denn Francesco Maria genötigt, in dem am weitesten abgelegenen Lustschlosse seines Schwiegervaters, in Goito, in strengstem Inkognito zu leben, während im Volke das Gerücht umging, er habe sich heimlich nach Deutschland in Sicherheit gebracht.[39]) Nur in dunklen Nächten verließ der unglückliche Herzog, als unscheinbarer Bauer verkleidet, seine Einsamkeit und fuhr auf einer Barke nach der Stadt, um auf einige Stunden mit den Seinen vereint zu sein. In dieser verzweiflungsvollen Lage drang die Kunde zu ihm, daß sich in der Nähe von Verona eine ansehnliche Truppe spanischer Söldner aufhalte, die wegen des bei Verona geschlossenen Friedens keinen Dienst hatten und feierten. Sofort opferte Francesco Marias treue Lebens- und Leidensgefährtin alles, was sie an Geld und Kleinodien besaß und feuerte ihren verzagten Gatten an, diese trefflich geschulten Krieger in seinen Sold zu nehmen und mit ihrer Hilfe die Wiedergewinnung seines Staates zu wagen.[40]) Bei Sermide traf er mit ihnen zusammen, schilderte in einer markigen Rede sein unverdientes Schicksal und bat sie um ihren tatkräftigen Beistand.[41]) Die Wirkung seiner Worte war hinreißend. Unter brausendem Zuruf hoben die Soldaten ihre Rechte zum Zeichen ihrer Zustimmung empor, und diejenigen, welche in der Nähe des Herzogs gestanden und seine Ansprache gehört hatten, gaben die Losung für ihre entfernt stehenden Kameraden weiter. Noch am 17. Januar brach man in Eilmärschen auf. Unterwegs verstärkte sich das kleine Heer noch wesentlich. Ihre Befehlshaber waren Piero Gonzaga, der Grieche Costantino Boccali, der Borgognese Zuccaro, der Neapolitaner Pietro Caracciolo, der Ravennate Gurlotto Gurlotti, die Albanesen Pietro Busichi und Andrea Bua und der Spanier Gajaso. Durch einen kühnen Gewaltstreich eroberte Francesco Maria wie im Fluge den größten Teil seines Landes zurück. Besonders heftig tobte der Kampf am 6. Mai desselben Jahres um die Villa Imperiale, in welcher

sich die im Sold der Kirche stehenden Spanier und Deutschen verschanzt hatten. Eine lebhafte Schilderung dieses glänzenden Sieges ist uns in einem an seine Gemahlin gerichteten Briefe Francesco Marias aufbewahrt worden.[42])

Nur kurze Zeit jedoch blieb der Sieger auf seinem Grund und Boden. Bald begab er sich wieder freiwillig nach Mantua zurück, weil nach Lorenzos Tode (1519) die Medici den Ducat von Urbino unter Leos Befürwortung hartnäckig weiter behaupteten. Erst als im Jahre 1521 sein Gegner für immer die Augen geschlossen hatte, kehrte er von Verona aus, wo ihn die Todeskunde traf, endgültig heim und nahm seinen Staat unter dem tatkräftigen Beistande der Ferraresen wiederum in Besitz. Bis März 1523 weilte er daheim, bald in Urbino, bald in Pesaro seinen Aufenthalt nehmend. Ende dieses Monats reiste er nach Rom, wo er sich von Hadrian VI., Leos Nachfolger, der ihm wohl wollte, die Wiederaufnahme seiner Herrschaft bestätigen ließ. Der Papst ernannte ihn überdies zum Präfekten von Rom.

Auf jene Rückkehr Francesco Marias im Jahre 1521 spielt Giorgio Vasari offenbar an, wenn er sagt[43]): „Als der Herzog in seine Staaten zurückgekehrt war, kehrte auch Girolamo (Genga) zurück und wurde von jenem angestellt und verwendet. Er erhielt den Auftrag, in Monte Imperiale einen alten Palast wieder herzustellen und durch einen neuen Turm zu bereichern . . .“

Der besonders als Baumeister in der Kunstgeschichte der italienischen Renaissance bekannte Urbinate Girolamo Genga (1476—1551) ist Vasaris Angaben nach zu urteilen, die allerdings in sehr verworrener Reihenfolge dargeboten werden, bereits vom letzten Herzog der Montefeltre, Guidobaldo I., in Urbino beschäftigt worden. Auf seine Tätigkeit als Hofmaler soll bei der Untersuchung der die Sforzavilla zierenden Fresken ausführlich eingegangen werden.

Genga verließ, wie aus den von Georg Gronau veröffentlichten Dokumenten hervorgeht,[44]) am 4. August 1522 die ewige Stadt, wo er sich längere Zeit aufgehalten zu haben scheint, und reiste, mit einer Empfehlung des urbinatischen Gesandten am päpstlichen Hofe, des Giovan Maria della Porta, versehen, nach Urbino, um dem heimgekehrten Gebieter seine Dienste wiederum anzubieten. Von diesem Zeitpunkt an war er also wieder angestellt, und er wird, wie das ja auch Vasari bestätigt, sofort den alten Palast der Villa Imperiale, der seit seiner Bestürmung vom Jahre 1517 baufällig geworden war, wiederhergestellt haben. Hierbei wurde, wie wir noch sehen werden, ein Ausgang nach Westen zugemauert, eine bequemere Treppe angelegt, der Turm 120 Fuß hoch aufgeführt, und was die Hauptsache war, das Obergeschoß ausgebaut; d. h.

die obere Hofloggia wurde vermauert, so daß auch der Südtrakt nunmehr geschlossene Wohnräume erhielt.

Nach diesem Ausbau der alten Sforzavilla ließ der Herzog von Pierfrancesco da Viterbo Pesaro befestigen, wobei aber sein Hofarchitekt Genga mit Rat und Tat in der Gestalt von Entwürfen in hohem Maße beteiligt gewesen sein soll.[45]) Außerdem hatte er in jener Zeit im Schlosse von Urbino einige Zimmer instand zu zu setzen, denen die glasierten Fußböden fehlten.[46]) Neben der Aufgabe eines Restaurators und Ratgebers beim Festungsbau hat Genga außerdem lange Zeit die Rolle eines Vermittlers mit Künstlern, überhaupt die eines Bevollmächtigten der herzoglichen Kunstangelegenheiten gespielt. So handelt es sich in den von Gronau erschlossenen Dokumenten des in Florenz befindlichen urbinatischen Staatsarchivs[47]) und in den wenigen der Biblioteca Oliveriana zu Pesaro gehörigen Gengabriefen[48]) in der Regel um Geldempfänge und Kaufabschlüsse, die sich um die Erwerbung kostbarer Steinmaterialien, wie Marmor (Cippolin), Porphyr, Serpentin, ferner um Statuen und Gemälde drehten. So wird z. B. der Ankauf einer Säule mit Basis, quadratischer Pflastersteine, eines aus Marmor bestehenden, bereits fertigen Türgewändes u. a. m. erwähnt. Diese Objekte waren, wie aus den Akten von Urbino deutlich zu ersehen ist, für die Ausstattung des dortigen palazzo ducale bestimmt. Da in Rom um jene Zeit ein strenges Verbot bezüglich der Ausfuhr von antiken Baufragmenten bestanden zu haben scheint, so war, wie die Dokumente melden, der Transport solcher Gegenstände mit großen Schwierigkeiten verknüpft und mußte teilweise ganz im Geheimen betrieben werden. — In einem Brieffragment vom 4. September 1523 berichtet der Gesandte Aloyse Muccioli aus Pesaro an den wieder daheim weilenden Herzog — aus den Dokumenten nachweislich, war sein bewußter Aufenthalt in Rom kurz bemessen; die Briefe vom Juni beurkunden seine Anwesenheit in Urbino — er habe alles vorgesehen, damit sich der „neuangekommene Maler und Bildhauer“ wohlbefänden. Für den nächsten Montag habe Maestro Hieronimo (Genga) ihnen angeordnet, ihre Arbeit zu beginnen. Unmittelbar in demselben Zusammenhange mit dieser Mitteilung erwähnt der Briefschreiber auch den Gärtner der Villa Imperiale.[49]) Ob sich diese Briefstelle auf eine erste, teilweise Ausmalung der Sforzavilla bezieht, läßt sich aus den Dokumenten leider nicht ermitteln. Beiläufig erwähnen möchte ich aber, daß Rosini in dem nach Giacomo Mancinis Notizen zusammengestellten Leben Raffaellinos dal Colle diesen Künstler im Jahre 1524 Rom verlassen und in den Dienst des Herzogs von Urbino treten läßt, wo er um diese Zeit in der Villa Imperiale gearbeitet habe. Nach Vollendung seiner Fresken sei er dann auf die Einladung Giulio Romanos, der

gerade damals im Castello di Corte zu Mantua mit der Innendekoration beschäftigt war, dorthin übergesiedelt und habe die bildmalerische Ausstattung des Theaters übernommen.[50]) Aus welchen Quellen die beiden genannten Kunstschriftsteller ihre diesbezüglichen Angaben geschöpft haben, konnte ich leider nicht ermitteln. Jedenfalls hat aber, wie wir noch sehen werden, die Annahme einer um 1523 anzusetzenden erstmaligen, teilweisen Ausmalung der Villa Imperiale viel für sich.

Verfolgen wir jetzt zunächst die Lebensschicksale Francesco Marias della Rovere weiter, die wir bis zu diesem Jahre begleiteten. Denn ihre Betrachtung allein klärt uns über die Entstehungsursache jener den Sforzabau zierenden Fresken auf und gibt uns einen Kommentar zu ihrem Verständnis an die Hand. Das Jahr 1524 sah Francesco Maria als Governatore Generale der Republik Venedig, deren Gegner er bekanntlich vordem gewesen war. Überhaupt schienen im Leben unseres im Wechsel des Geschickes bald dieser, bald jener Partei zuneigenden Kriegshelden die Rollen des öfteren wie umgetauscht zu sein, so daß ihm manche Historiker vielleicht nicht so ganz mit Unrecht einen wankelmütigen Charakter vorgeworfen haben. Er kämpfte also nunmehr im Dienste Venedigs gegen König Franz von Frankreich, dem er nachweislich zu Leos X. Zeiten zugetan gewesen war. Nach der glücklichen Beendigung dieses Feldzuges wurden Francesco Maria von seiten des venezianischen Senates die höchsten Ehren zuteil. In glänzender Prozession wurde er nach San Marco geleitet, wo er, zur Linken des Dogen Grimani sitzend, das feierliche Pontifikalamt hörte. Darauf umarmten sich Doge und Herzog vor dem lichterflammenden Altare, und letzterer empfing kniend den silbernen Feldherrnstab, wobei unter rauschender Musik und dem Donner der Salutschüsse die mit dem goldenen Markuslöwen geschmückte Purpurstandarte der Republik hinter ihm aufgepflanzt und entrollt wurde. An diesen weihevollen Akt schloß sich dann im Dogenpalast eine weltliche Feier, nach welcher Francesco Maria zum Jubel seiner Untertanen heimkehrte.[51]) Doch nur kurze Ruhezeit war ihm vergönnt. Der König von Frankreich war nämlich 1525 zum zweiten Male in Italien erschienen. Der drohende Krieg wurde aber durch die von Venedig, Mailand, Florenz, dem Papste und den Franzosen gegen Karl V. geschlossene Liga vorläufig beigelegt. Seit der in Parma im Jahre 1527 erklärten Kriegserneuerung war dagegen der Herzog von Urbino beständig der Lenker der Schlachten und Belagerungen, deren Herd Oberitalien war. Am 23. Dezember 1529 fand endlich der Krieg mit dem zwischen Clemens VII, Kaiser Karl V, Ferdinand von Ungarn und der Republik Venedig vereinbarten Frieden sein Ende.[52]) Francesco Maria wurde in der in Bologna tagenden glanzvollen Ver-

sammlung gekrönter Häupter als einer der berühmtesten Feldherrn seiner Zeit allgemein geehrt. In jener Zeit dichtete Guidiccioni auf ihn jene oft zitierten Verse[53]):

„Viva fiamma di Marte, onor de' tuoi,
Ch' Urbino un tempo, e più l' Italia ornaro,
Mira che giogo vil, che duolo amaro
Preme or l' altrice de' famosi Eroi . . ."

Eine besondere Auszeichnung wurde ihm zuteil. Als erprobter Meister der Kriegskunst wurde er nämlich gewürdigt, bei der am 24. Februar des folgenden Jahres gefeierten Krönung Karls V. eines der Symbole der kaiserlichen Reichsgewalt, das Schwert, im Festzuge zu tragen. Dieser bewegte sich auf einer kunstreich konstruierten, brückenartigen Wandelbahn vom Signorenpalast von Bologna bis zur Basilika von San Petronio.[54])

Ja der Kaiser wollte sogar Francesco Maria zu seinem Sachwalter in Italien, seinem Capitano Generale, ernennen und ihn dadurch enger an seinen Hof fesseln, was jedoch der Herzog bescheiden ablehnte.

Wie Sonnenglanz des Glückes mag in jenen Tagen der das Haupt des geliebten Gatten mit einer Gloriole umwebende Ruhmesschimmer das Herz der vielgeprüften Herzogin Leonora durchflutet haben! Diesem Hochgefühl ihrer Freude hat sie denn dadurch einen sichtbaren Ausdruck geben wollen, daß sie die bedeutendsten Ereignisse aus dem vergangenen, bedeutsamen Lebensabschnitt ihres Gemahls in ihrer Lieblingsvilla Imperiale durch die Kunst des Malers verherrlichen ließ. Kurz nach den Festtagen von Bologna finden wir sie in Pesaro, wo sie die Ausführung der Malereien persönlich überwacht und sich selbst sogar um die Besorgung der erforderlichen Farben bekümmert.[55]) Zur Anordnung und Durchführung des geplanten Unternehmens war Leonora als Tochter des kunstsinnigen Marchese Francesco Gonzaga im höchsten Grade befähigt. Ihr Vater war ein Bauherr großen Stiles, und mit den berühmtesten Künstlern seiner Zeit stand er in vertraulichem Verkehr. So ließ er sich z. B. von einem Großen wie Michelangelo ein Modell für seinen in Marmirolo geplanten Villenbau anfertigen.[56]) Wohl kaum ein Fürstenhof jenes Zeitalters besaß so viele Lustschlösser wie gerade der mantuanische. Hier huldigte man der Jagd und den ländlichen Freuden. Hier feierte man von Musik und Dichtkunst verschönte Feste, deren Mittelpunkt Isabella Gonzaga und ihre liebreizende Tochter bildeten.[57]) Lorenzo Costas bekanntes Bild: „Der Musenhof der Isabella d'Este" (Paris, Louvre) läßt uns einen Blick in jene poesievolle, idyllische Welt tun. Die Villen Goito und Cavriana, die Mantegnas Meisterhand mit prachtvollen Fresken geschmückt

hatte, Montata, Belfiore, Poggio Reale, Porto und Quingentole waren wegen ihrer Gartenherrlichkeit und ihrer künstlerischen Einrichtung weit und breit berühmt.[58]) Die Krone aller mantuanischen Villen aber war der Palazzo del Tè, mit dessen Bau man im Jahre 1525 begonnen hatte.[59]) Man rechne hinzu die Kunstschätze des Corte vecchio und des Castello in Mantua,[60]) so kann man sich leicht vorstellen, daß die Erinnerung an solch herrliche Kunsteindrücke, welche Leonora von Kindheit an am väterlichen Hofe empfangen hatte, sie anregen mußte, eine ähnliche Schönheitswelt in ihrem neuen Wirkungskreise zu schaffen. Ihr kriegerischer Gemahl hatte nach seiner eigenen Aussage niemals Zeit für jene Studien übrig gehabt,[61]) die beschauliche Muße und Ruhe des Geistes erfordern. Das Waffenhandwerk hatte ihn ja von jeher ganz und gar in Anspruch genommen. Was ihm jedoch an höherer geistiger Bildung abging, das ersetzte ihm seine geistvolle Frau, die eine durchaus humanistische Erziehung genossen hatte.[62]) Wer Tizians urbinatische Venus richtig zu betrachten versteht, in der uns Leonora in dem ganzen bestrickenden Liebreiz ihrer jugendschönen Weiblichkeit entgegentritt, wird begreifen, daß jenes schöne, sinnige Weib die Lebenssonne Francesco Marias war. Als ihre höchste Aufgabe erachtete es Leonora, die karg bemessenen Ruhe- und Freudentage ihres Gatten durch die angeborene Heiterkeit ihres Gemütes und durch schöngeistige Genüsse zu verklären. So unternahm sie es denn auch unter anderem, den finsteren Ernst ihres Sommersitzes durch den Schmuck farbenfroher Fresken zu mildern und seine Zimmer dadurch wohnlicher zu machen. Ob sie die hauptsächlichsten Angaben für den historischen Bilderzyklus der Imperiale persönlich gemacht hat, oder ob ihr hierbei nach dem Brauch der Zeit ein literarisch geschulter Ratgeber, etwa z. B. ein Paolo Giovio ratend zur Seite gestanden hat, konnte bisher nicht nachgewiesen werden.[63]) Vielleicht hat sie selbst die Vorwürfe für die allegorischen Darstellungen ersonnen, zumal sie nach dem Bericht der Zeitgenossen eine tiefinnerliche, mystisch veranlagte Natur war.[64]) Zur Ausführung ihres Vorhabens konnte sie in den Marken allerdings keine Künstler vom Schlage eines Mantegna oder Giulio Romano für ihren Auftrag ausfindig machen. In Girolamo Genga, der durch seine langjährigen und vielseitigen dem Hause Feltre und Rovere geleisteten Dienste sein Können zur Genüge erprobt hatte, bot sich ihr die geeignetste, organisatorisch und in hinreichendem Maße selbstschöpferisch veranlagte Künstlerpersönlichkeit dar, die zudem noch als Familiare des Herzogs bequem erreichbar war.

Mit dem Zeitpunkt der Ausmalung des Landsitzes beginnen die dokumentarischen Quellen wieder etwas reichlicher zu fließen. In einem Handschreiben vom 10. Mai 1530 teilt Leonora ihrem in

Venedig weilenden Gesandten Leonardi mit, daß sie damit habe beginnen lassen, „einige unserer Zimmer“ auf der Imperiale mit Gemälden zu schmücken.[65]) Sie wünsche, daß diese Räume auch von demselben Meister, der ihre Dekoration in Angriff genommen habe, nämlich von Francesco da Forli beendet würden. Doch der Künstler wolle nicht länger bei ihr verziehen, weil er sich bereits den venezianischen Patriziern Gironimo Badoèr und Battista Zeno zu einigen Arbeiten verpflichtet habe. Leonardi möge also diese beiden Edelleute zu bestimmen suchen, daß sie ihr jenen Francesco da Forli noch auf etwa drei Monate überlassen möchten.

Wer die Imperiale besucht hat, weiß, daß acht ihrer Zimmer Freskenschmuck aufweisen, der nach Vasaris Bericht[66]) außer von Francesco da Forli (genannt Minzocchi, Menzocchi oder auch Mirozzi), von Raffaellino dal Colle, Bronzino, den Dossis, Camillo Mantovano und „vielen andern“ ausgeführt wurde.

Durch das in den Dokumenten überlieferte Datum wird aber meines Erachtens nur die Zeitdauer festgelegt, in welcher der Gengaschüler Francesco Menzocchi in der Sforzavilla malte, dem auch, wie wir bei unsrer stilkritischen Untersuchung der Fresken nachweisen werden, ein großer Anteil an der Innendekoration des Landsitzes zufiel. Seltsam ist es jedenfalls, daß in jenem Handschreiben der Herzogin nur dieser eine, an sich nicht gerade über das Mittelmaß hervorragende Künstler erwähnt wird, und daß wir in keinem der folgenden Schriftstücke über die doch entschieden bedeutenderen Maler Raffaellino dal Colle, Bronzino und die Gebrüder Dossi auch nur das Geringste erfahren. Hat also doch eine frühere, erste Ausmalung stattgefunden, an welcher die genannten Künstler beteiligt waren, oder haben sie zusammen mit Menzocchi, also im Jahre 1530 ihre Fresken geschaffen? Über diese Frage haben die Dokumente leider kein Licht verbreitet. Wenn Vasari noch von „vielen andern“ Künstlern spricht, die unter Gengas Leitung in der Imperiale arbeiteten, so ist dieser Ausdruck offenbar als eine Übertreibung anzusehen.

Bronzinos Mitarbeit scheint in der Tat ins Jahr 1530 zu fallen. Im Leben des Pontormo berichtet Vasari[67]): „Der Bronzino, welcher also im Imperiale, einer Besitzung des Herzogs von Urbino nahe bei Pesaro, arbeitete, obgleich jeden Tag nach ihm von Jacopo (Pontormo) geschickt wurde, konnte dennoch nicht an seinen Posten zurückkehren. Nachdem er nämlich an einem Gewölbeansatz in Imperiale einen nackten Cupido und die Kartons für die andern gemacht hatte, trug ihm der Fürst Guidobaldo (gemeint ist Guidobaldo II., der Sohn Francesco Marias I.), der die Kunstfertigkeit des Jünglings erkannt hatte, auf, sein Porträt zu malen.“[69]) Jene Notiz bezieht sich auf den Zeitpunkt, als die Belagerung von Florenz beendet

war, also auf das Jahr 1530. Der Lehrer Bronzinos, Jacopo da Pontormo, hatte bereits viel früher im großen Saale der Mediceervilla Poggio a Cajano, seinen Freskenzyklus begonnen. Durch den Tod seines Gönners, des Papstes Leo X., der am 1. Dezember 1521 erfolgte, waren diese Arbeiten ins Stocken geraten. Nach Beendigung der Belagerung von Florenz war Pontormo von Papst Clemens der Auftrag zuteil geworden, diese Malereien zu Ende zu führen.[69]) Hierbei sollte ihm also sein Schüler Bronzino, der damals gerade in der Imperiale beschäftigt war, an die Hand gehen.

Mancinis Annahme,[70]) Raffaellino dal Colle habe um 1524 in der Imperiale gemalt, widerspricht zwar die Tatsache, daß Bronzino gleichzeitig mit Raffaellino in Pesaro schuf. Angelo bestätigt dies nämlich in einem an den Großherzog Cosimo I. von Toscana gerichteten Briefe vom 30. April 1548, in welchem er unter anderem die Mitteilung macht, er habe, um die Fertigstellung der Fresken in Poggio a Cajano zu beschleunigen, Schritte getan, einige andere Meister zu seiner Unterstützung heranzuziehen. So habe er auch einen gewissen „Raffaello da Borgo, huomo da bene et valentissimo,“ mit dem er zusammen schon früher für den Herzog von Urbino gearbeitet habe, zu dieser Mitarbeit aufgefordert.[71])

Trotz alledem wäre es aber nicht ausgeschlossen, daß Raffaellino, der an den verschiedensten Orten des Herzogtums Urbino tätig gewesen ist und also längere Zeit im Dienste der Rovere stand,[72]) zweimal, gegen 1524 und um 1530, in der Villa Imperiale arbeitete.

Der in der Kunstgeschichte sonst wenig bekannte Camillo Mantovano hat offenbar ebenfalls im Jahre 1530 „paesi e verdure“ in der Sforzavilla gemalt.[73]) Er scheint, wie wir noch sehen werden, längere Zeit in Pesaro ansässig gewesen und von den Rovere beschäftigt worden zu sein.

Endlich die von Vasari erwähnte Mitarbeit der Ferraresen Dossi, Giovanni Luteri und Giovanni Battista,[74]) ist allem Anschein nach später als um 1530 zu datieren. Seine Mitteilung lautet: „Zu derselben Zeit, als Girolamo Genga, Maler und Baumeister, für den Herzog Francesco Maria von Urbino oberhalb Pesaros den Palast Imperiale mit vielen Ornamenten schmückte, wie am richtigen Ort gesagt werden soll, wurden unter vielen Malern, welche zur Ausführung dieses Werkes auf Befehl des erwähnten Herrn Francesco Maria herbeigeführt wurden, auch die Ferraresen Dosso und Battista berufen, hauptsächlich, um Landschaften zu malen, nachdem lange zuvor Francesco di Mirozzo aus Forli, Raffaello dal Colle del Borgo a San Sepolcro und viele andere zahlreiche Malereien ausgeführt hatten. Im Imperiale angelangt, tadelten Dosso und Battista, wie es Brauch gewisser ähnlich gearteter Leute ist, zum größten Teil die Dinge, die sie sahen, und versprachen jenem Herrn viel Besseres

machen zu wollen. Genga, klug, wie er war, sah, wo die Sache hinauslaufen würde, und gab ihnen ganz allein für sich ein Zimmer zu bemalen. . . . Als man also das Werk der Dossi enthüllte, zeigte es eine so lächerliche Manier, daß sie mit Schimpf und Schande jenen Herrn verlassen mußten, der gezwungen war, alles, was sie gearbeitet hatten, abschlagen und von andern neu malen zu lassen." Welches Zimmer nun hierbei gemeint ist, werden wir bei unserer stilkritischen Untersuchung der Fresken zu entscheiden haben.

Aus Vasaris Angaben läßt sich vermuten, daß jene Meister, deren Malereien von den Dossi getadelt wurden, damals nicht mehr in der Imperiale malten. Vom Jahre 1530—1532 waren die beiden Künstlerbrüder, wie aus Urkunden festgestellt worden ist,[75]) mit der Innendekoration des „Castello del buon consiglio" in Trient beschäftigt. Nach meiner stilvergleichenden Prüfung der dortigen Fresken habe ich die Überzeugung gewonnen, daß Battista der Hauptanteil an diesen Arbeiten zugefallen ist. Giovanni Luteri ist, wie Venturis Forschungen beweisen,[76]) im Jahre 1531 auch gleichzeitig im Castello Estense in Ferrara tätig gewesen, was bei der nicht allzu weiten Entfernung dieser Stadt von Trient ganz gut denkbar sein dürfte. Die Malereien im Castello zu Trient waren Mitte März 1532 beendet. Schmölzer schließt aus dieser Tatsache, daß der ältere Dossi noch vor Beginn des Sommers 1532 wieder endgültig nach Ferrara zurückgekehrt sei. Dagegen soll Battista um diese Zeit noch den Palazzo degli Alberi, ein außerhalb der Stadt Trient gelegenes Suburbanum der Familie Madruzzo, mit Fresken geschmückt haben.[77]) Nun fehlen vom Jahre 1532 in den Rechnungsbüchern der „Amministrazione Estense" zu Ferrara jegliche Angaben über die Dossi.[78]) Sie sind also in diesem Zeitraume nicht in Ferrara gewesen, und es wäre nicht unwahrscheinlich, daß sie damals in der Villa Imperiale die von Vasari erwähnten Gemälde ausführten.

Über den Beginn des neuen Villenbaues, den Eleonora Gonzaga ihrem Gemahl zu Ehren von Girolamo Genga errichten ließ, reden die Dokumente ebenfalls nicht so klar, als man es hätte erwarten können. Thode setzte die Inangriffnahme des genannten Werkes in die Jahre 1529 oder 1530, also in jene Zeit, wo der Herzog nach dem Abschluß des Friedens von Cambray auf längere Zeit in sein Reich zurückgekehrt sei und endlich wohlverdienter Muße sich habe hingeben können.[79]) Daß der Neubau im Jahre 1529 begonnen worden sei, ist wohl kaum anzunehmen, da Genga bis dahin, wie die Akten des öfteren erwähnen,[80]) mit dem Ausbau und der Einrichtung mehrerer Häuser in Fossombrone, jenem bereits erwähnten früheren Lieblingslandsitz der Montefeltre, vollauf beschäftigt war. Daß er sich vielleicht schon im Jahre 1528 mit dem Plane zu seinem künftigen Meisterwerk trug und sich geistig und zeichnerisch viel mit ihm beschäftigte, darauf

könnte eine Briefstelle vom 12. März dieses Jahres Bezug haben, wo der Sekretär der Herzogin, Raphael Hermenzono aus Pesaro, an Leonora unter anderem über Genga folgende Mitteilung macht[81]: „... Et perchè desegna far nove cose e vole molti dinari e delle intrate del Signore non se può satisfare a questa fabrica." Der Sinn dieser Briefstelle wäre also der, daß Genga mit dem bewußten Umbau in Fossombrone sich nicht begnügen könne, und daß er auf eine neue Unternehmung sinne, wofür eine namhafte Geldbewilligung von seiten Francesco Marias erforderlich sei.

Von den wenigen Briefen des Jahres 1530, die Georg Gronau ausfindig machen konnte, spricht nicht ein einziger von diesem Neubau. Es ist nur von der Ausmalung der Sforzavilla die Rede.[82])

Trotz alledem glaube ich aber den Beweis erbringen zu können, daß bereits im Jahre 1530 der Bau soweit im Gange war, daß die aus dem Baugrunde aufwachsenden Umfassungsmauern schon deutlich den Plan der ganzen Anlage erkennen ließen.

Im Herbst des genannten Jahres hatte nämlich, wie uns eine zeitgenössische Quelle berichtet,[83]) ein Nobile aus Pesaro, namens Alessandro Barignani, für einen von ihm geplanten Hausbau Grund graben lassen, wobei man in einer Sandschicht jene berühmte antike Bronzestatue des sogenannten Idolino entdeckte. Über die Lage jener Bau- und Fundstelle macht unser Gewährsmann die deutliche, topographisch wichtige Angabe: „... iuxta viridarium principis ...", also nahe bei dem Lustgarten des Fürsten. Das Wort „viridarium" bedeutet an sich allerdings nur „Garten". Es wird aber im Sprachgebrauch der Renaissance, wie viele Schriftstellen bezeugen, auch oft im allgemeineren Sinne für „Villa" angewendet. Im vorliegenden Falle kann nur der Landsitz Francesco Marias auf dem Monte San Bartolo zu verstehen sein, zumal wir in dem Hausbau des „concivis" Alexander Barignanus jenen luogo di delizie wieder erkennen, den Lodovico Agostini in seinen bereits angezogenen „Giornate dette le Soriane" als der Villa Imperiale benachbart bezeichnet und folgendermaßen schildert[84]): „Questo sito è in vista del mare per la parte d' oriente et da Meriggio, in faccia dell' amenissimo anfiteatro che adombra da facilissimi colli il fiume Isauro infin alle mura dell' antica nostra Colonia Romana." Diese Villa lag, wie im weiteren Verlauf der Erzählung erwähnt wird, unweit vom „palagio de' Thomasi, che confina sotto l' Imperiale"; befand sich mithin in unmittelbarer Nähe der Roverevilla, die also damals, als Barignani zu bauen begann, zum mindesten mit ihren Umfassungsmauern sichtbar gewesen sein wird und im Volksmunde „il viridario del principe" genannt wurde. Für diese Annahme finde ich denn auch in den wenigen dokumentarischen Nachrichten des Jahres 1531 und 1532 hinreichende Bestätigung. So glaube ich, daß der in einem Briefe des Herzogs (17. August 1531) dem damals in Pesaro weilen-

den Gesandten Leonardi erteilte Auftrag zur Bestellung eines Badegefäßes nach Gengas Entwurf auf die Ausstattung der Grottenanlage in der Villa Imperiale Bezug hat,[85]) und daß die in einem an die gleiche Adresse gerichteten Handschreiben Leonoras (28. November 1531) erwähnten Säulenmaße sich nur auf den Villenneubau beziehen können.[86]) Denn im pesaresischen Stadtpalast der Rovere ist keine einzige Säule zu finden, der Säulenhof des palazzo ducale in Urbino vollends ist bekanntlich ein Werk Lucianos da Laurana.

Am 4. Juli 1532 beklagt sich Francesco Maria Leonardi gegenüber, daß ein Brief Gengas, der Zeichnungen von Fenstern, Säulen und „altre cose per le nostre fabriche, di somma importanza et a noi sommamente a cuore" enthalten habe, nicht in seine Hände gelangt sei.[87]) Daß diese Zeichnungen für den Imperialeneubau bestimmt waren, beweist ein von Genga an Leonora gerichteter Brief vom 17. August 1532, in dem es heißt[88]): „Am vergangenen Tage berichtete ich des Langen und Breiten über den Bau der Imperiale . . ." Leider ist dieser vorhergegangene Brief, der gewiß wichtige Einzelheiten und Aufschlüsse über den damaligen Stand der Arbeit enthalten hat, verloren gegangen.

In diesem Jahre war man also nachweislich so weit, daß Genga den Gliederungs- und Schmuckdetails, wie Fenstern und Säulen, sein Augenmerk zuwenden konnte. Im allgemeinen pflegten die Renaissancearchitekten, wie aus hunderten von Blättern der Handzeichnungen in der Uffiziensammlung erhellt, von vornherein über Grund- und Aufriß des Bauwerkes orientierende Skizzen in großen Zügen anzufertigen. Die Einzelheiten wurden dann gewöhnlich erst im Bedarfsfalle auf Sonderskizzen in minutiöser Genauigkeit gezeichnet.

Dieser Modus ist wohl auch im vorliegenden Falle ohne weiteres anzunehmen; mithin auch, daß man, als Genga die erwähnten Skizzen seinem Gebieter sandte, mit der Ausführung der in Frage kommenden Baudetails bald beginnen wollte, oder teilweise hiermit bereits beschäftigt war.

Wer den gewaltigen Komplex der Imperiale auf seine Baumasse hin untersucht und hierbei besonders darauf Rücksicht nimmt, ein wie unregelmäßiges Terrain der Architekt bei der Herstellung des seinem komplizierten Plan entsprechenden Baugrundes zu meistern und einen wie wuchtigen Substruktionsbau er der untersten Terrassenstufe vorzulagern hatte, der wird den Beginn des Riesenwerkes schon aus rein bautechnischen Gründen in das Jahr 1530 setzen müssen. Sonst könnte unmöglich im Juni 1532 schon von Detailskizzen für Fenster und Säulen die Rede sein. Zudem ziehe man noch in Erwägung, daß der Bau wegen stetigen Geldmangels der herzoglichen Kasse nicht so rasch gefördert werden konnte, als

es dem Bauherrn und Architekten selbst lieb gewesen wäre. Offenbar wuchs der Bau in jener Zeit bereits über die Sohle des ersten Stockwerkes hinaus.

In dem zitierten Briefe erklärt Genga, daß die angestellten Handwerker nicht weiter arbeiten würden, wenn sie nicht unverzüglich den schon drei Wochen schuldig gebliebenen Lohn ausbezahlt erhielten. Er habe Juni und Juli eifrig arbeiten lassen und wolle auch den September und Oktober über damit fortfahren, wenn ihm genügend Geldmittel zur Verfügung stünden. Daraufhin scheint Genga eine Geldsendung erhalten zu haben. Denn in einem Briefe vom 11. September 1532 an seine Herrin erwähnt er, daß er von der gesandten Summe 100 Scudi d' oro sofort für die Imperiale verwenden werde. Die übrigen 200 Scudi gedenke er so einzuteilen, daß man die ganze Fastenzeit vor Ostern (quaresima) hindurch ohne Unterbrechung werde arbeiten können.[89]) Im Juli 1533 war der Bau augenscheinlich bis zum Fries des ersten Stockwerkes fortgeschritten. Denn am 15. des Monats beauftragt Francesco Maria seinen Gesandten Leonardi, die möglichst baldige Anfertigung einer zweiten Inschrift von Pietro Bembo zu erbitten, mit dem man schon vorher wegen der für die Vorderfront bestimmten verhandelt hatte. Der Herzog macht sehr deutliche Angaben. Er schreibt[90]): „. . . es sind zwei Friese, einer draußen, an den die bewußte Inschrift, die schon angefertigt wurde, kommt; der andere drinnen, welcher ohne eine andere (entsprechende) Inschrift schlecht sich ausnehmen würde.“ Bembo möge dieselbe so rasch als möglich verfassen, „weil der Bau keinen Aufschub erleiden dürfe.“ Das Antwortschreiben des Dichters ist erhalten. Es lautet[91]): „Ich schicke Eurer Herrlichkeit die vom Herrn Herzog gewünschten Inschriften. Die für den in der Höhe des Hauses, an der Gartenseite befindlichen Fries (bestimmte) lautet also: Pro sole, pro pulvere, pro vigiliis, pro laboribus.[92]) — Darunter ist zu verstehen, daß diese angenehmen Dinge, die hier sind, wie Schatten, Kräuter, Blumen, Brunnen, Ruhe und Ähnliches als Entgelt dafür (nämlich für die ausgestandenen Mühen) sich darbieten. Die für den Bogen bestimmte, der von einem zum andern Hause geht, lautet folgendermaßen: Francisco Mariae, quo in loco hostes fudit fugavitque, civitas populusque Pisaurensis.[93]) — Das soll heißen, daß die Stadt Pesaro dem Herrn Herzog diesen Bogen zur Erinnerung an die auf diesem Orte den Lanzenknechten von ihm beigebrachte Niederlage errichtet hat. Die für den hier unter der Erde gefundenen bronzenen Bacchus bestimmte Inschrift heißt: Ut potui, huc veni Febo Delphisque relictis.[94]) — Dies sage ich deshalb, weil Bacchus vor alters in Dephi zusammen mit Apollo verehrt wurde. Endlich an die Figur des Herrn Herzog habe ich, damit sie nicht ohne ihre Verse bleibe, Eurer Herrlichkeit jenes

Distichon gegeben, welches Ihr für das Standbild der Frau Herzogin[95]) gehabt habt, das so lautet:

> Umbria jam non te, non silvifer Appenninus
> Non tellus capit ulla, alto deberis Olympo."

Jene eben mitgeteilte zweite Villeninschrift fand aber, wie wir aus einem späteren Briefe (vom 22. September 1533) Francesco Marias erfahren, nicht sonderlich den Beifall des Herzogs.[96]) Am 6. September desselben Jahres bestellte dieser beim „Maestro Michele da (San) Michele, Ingegniero della S^{ria}de Vinegia," jenem bekannten und berühmten veronesischen Architekten, die bekrönenden Marmorbalustraden „und alle möglichen anderen Zierarten und eiserne Konstruktionsteile."[97]) Er bittet in seinem Handschreiben in sehr umständlicher und dringender Weise den Festungsbaumeister der venezianischen Republik um Beschleunigung der Sendung bis Mitte Oktober, weil die erbetenen Stücke beim Bau bald vonnöten sein würden. Infolge einer Erkrankung Gengas scheint der Bau im Jahre 1534 etwas ins Stocken geraten zu sein, was er in einem an die Herzogin gerichteten Briefe (3. September) höchlichst bedauert.[98]) Doch gibt er der Hoffnung Ausdruck, am Ende des Oktobers „die Dinge geordnet und zu einem solchen Ende geführt zu haben, „daß der Herr Herzog ihm nicht böse sein werde, weil er dann alle Werke vollendet werde sehen können. Und es würden deren ja nicht wenige sein. Unterm 6. September 1534 bestellt Francesco Maria bei San Michele weitere Zierarten (conci).[99])

Um 1534 muß die Villa Imperiale in ihren hauptsächlichsten Teilen fertiggestellt gewesen sein, und sie muß wohl schon einen prächtigen Anblick gewährt haben, so daß Kunstfreunde wie Pietro Bembo sich in hohem Maße für sie zu interessieren begannen. In mehr als einem Briefe spricht er dem um jene Zeit in Pesaro weilenden Erzbischof von Salerno gegenüber seine unbezwingliche Sehnsucht aus, jene liebliche Gegend von Pesaro und jene Berge wieder zu besuchen, die ihm in seiner Jugendzeit so manches Jahr köstlichsten Aufenthalt geboten hätten. Vor allem aber sei er begierig, die schöne, neue Villa des Herzogs von Urbino zu besichtigen, über deren Anlage ihn offenbar sein Briefpartner genau unterrichtet hatte.[100])

Am 23. März 1535 erteilte Francesco Maria seinem Gesandten den brieflichen Auftrag, die für die Imperiale (offenbar für ihre Grottenanlage) bestimmten Leitungsröhren sobald als möglich zu senden.[101]) Ferner geht aus einem Briefe Girolamo Gengas vom 10. Juli 1535 an die Herzogin hervor, daß schon wieder Geldmangel das Werk zum Stillstand zu bringen drohe.[102]) Daraufhin erfolgte eine weitere, namhafte Geldsendung. Francesco Maria muß auch

wirklich die baldige Fertigstellung der Villa in allen ihren Einzelteilen gewünscht haben, wie seine Briefe an Leonardi vom 6. und 16. Oktober 1535 bezeugen, worin er drängt, die noch für den Bau erforderlichen Steinmaterialien rasch zu senden, weil derselbe sie dringend benötige und der Winter schon vor der Türe stehe.[103]) Die völlige Beendigung des großartigen Unternehmens sollte sich jedoch noch recht lange hinziehen. Ob die Schuld auf Seiten des ausführenden Baumeisters oder auf jener des herzoglichen Auftraggebers lag, läßt sich nicht mehr klar ermitteln.

Über die im Jahre 1536 an der Roverevilla vorgenommenen Arbeiten geben die Carte d' Urbino keine Auskunft. Wir sind jedoch in der glücklichen Lage, diese Lücke und auch die folgenden Angaben der urbinatischen Dokumente durch wichtige, aus einer anderen Quelle stammende Nachrichten ergänzen zu können. Die Biblioteca Nazionale in Rom besitzt nämlich unter ihren Manuskripten ein Diarium, welches der Schwiegersohn Gengas, Giovanni Battista Belluzzi, in seiner Eigenschaft als Inspektor des Imperialebaues gewissenhaft geführt hat.[104]) Aus diesen Tagebuchaufzeichnungen erfahren wir folgende Einzelheiten, die zur Baugeschichte der Villa Imperiale und zur Biographie Francesco Marias erwünschte Beiträge liefern. Am 9. Januar 1536 reiste der Herzog von Urbino zu einer Begegnung mit Karl V. nach Neapel, um, wie wir aus Francesco Marias Leben wissen, dem Kaiser zu seiner Eroberung von Tunis (1536) Glück zu wünschen.[105]) Auf seinem Rückzuge wurde Karl in Florenz jener prunkvolle Empfang bereitet, den Vasari unter der Beihilfe eines zahlreichen Künstlerstabes ins Werk zu setzen hatte.[106]) Aller Wahrscheinlichkeit nach hat auch Belluzzis Schwiegervater Genga an der Herstellung jenes Festapparates mitgearbeitet. Denn Vasari erwähnt im Leben des Battista Franco,[107]) daß dieser Künstler, der ebenfalls Fresken für ein Triumphtor zu liefern hatte, im Jahre 1536 zusammen mit Genga im Hause des Bartolomeo Ammanati gewohnt habe. Am 10. Juni kehrte Girolamo über Montefiore heim und bezog mit seiner ganzen Familie die Imperiale, wo Belluzzi mit seiner ihm eben erst angetrauten jungen Gemahlin neun glückselige Tage verlebte. Der Cortile der neuen Villa war vollständig fertiggestellt, hatte aber augenscheinlich noch nicht seinen gärtnerischen Schmuck erhalten. Denn man spielte in ihm Schlagball, wobei sich Genga am Arme verletzte.[108]) Am 18. Juni verließ Belluzzi mit seiner Julia die Imperiale, um sich mit ihr in seine Heimat San Marino zu begeben. Und auch der vielbeschäftigte herzogliche Architekt scheint wiederum abgereist zu sein. Denn erst am letzten Tage des Juli war er nach Belluzzis Aussage wieder in Pesaro, und zwar ebenfalls nur auf kurze Zeit, wobei er jedoch die Zeichnungen für des Herzogs Bauunternehmungen — darunter

ist ohne Zweifel in erster Linie die Villa Imperiale gemeint — wesentlich veränderte und verbesserte. Außerdem fertigte er Entwürfe für Häuserbauten seiner Verwandten an.[109]) Seine Tochter brachte den ganzen Sommer dieses Jahres auf der herzoglichen Villa zu. Am 30. August revidierte Belluzzi alle Rechnungen, welche den Stadtpalast (corte), die Villegiaturen „Barcho de Monte Baroccio", Gradara und alle übrigen Bauten Francesco Marias betrafen, mit deren Ausführung Genga betraut war. Diese Rechnungen waren bisher sehr schlecht geführt worden, und es ergab sich schließlich eine keineswegs erfreuliche Bilanz. Der Imperialebau hatte, wie Belluzzi besonders hervorhebt, bis zu diesem Zeitpunkt bereits ungefähr 10000 Scudi d'oro gekostet. Die Ausgaben für die übrigen Bauunternehmungen beliefen sich auf 2000 Scudi.[110]) Am 16. Februar wurde Belluzzi offiziell zum Bauleiter der Imperiale ernannt. Er ging nun tagtäglich auf den Monte Bartolo, um die dort arbeitenden Meister zu überwachen.[111]) Mit der Ausmalung der Leonorenvilla waren augenscheinlich jene beiden früheren Mitarbeiter Gengas bei der Innendekoration des Sforzagebäudes, Francesco Menzocchi und Camillo Mantovano, beauftragt. Denn unterm 14. März 1537 trug Belluzzi den Vermerk in sein Tagebuch ein, daß diese beiden Künstler Patenstelle bei der Taufe seines Töchterchens Vittoria vertraten.[112]) Im Mai 1537 hatte der fleißige Bauleiter wiederum große Arbeit mit den die Imperiale betreffenden Schriftstücken.[113]) Am 17. dieses Monats kam der Sohn des Papstes Paul III., Piero Alovise Farnese, mit zahlreichem Gefolge nach Pesaro, um sich den Neubau der herzoglichen Villa anzusehen. Der Augenzeuge seines festlichen Empfanges berichtet hierüber folgendermaßen[114]): „. . Dort hielten wir eine wackere Mahlzeit, aber er (Piero Alovise) aß nichts, offenbar deshalb, weil er wegen der zwischen dem Papste und dem Herzog um des Staates von Camerino willen bestehenden Feindschaft nicht traute. Nichts destoweniger gefiel ihm aber der Bau über die Maßen, und seine Edelleute sprachen alle dem Mahle zu." Zur Erklärung dieses Passus ist daran zu erinnern, daß Francesco Maria, ohne den Konsens des am 25. September 1534 gestorbenen Papstes Clemens VII. erlangt zu haben, die Hochzeit seines Erstgeborenen, Guidobaldo II., mit der kaum zwölfjährigen Giulia Varano betrieben hatte. Der neue Papst Paolo III. (Alessandro Farnese) war sofort mit einem Verbot gegen diese Ehe eingeschritten,[115]) wohl besonders deswegen, weil er das Ländchen Camerino für seinen Sohn gewinnen wollte. Der Herzog von Urbino war jedoch nicht der Mann, der sich diese Ungerechtigkeit ohne weiteres hätte gefallen lassen. Er war darum zum Kriege gerüstet. Wie wir sehen werden, waren die Rovere lange Zeit in diesen Streit verwickelt, bis der Papst erreicht hatte, was er wollte. Den Juni des Jahres 1537 brachte

Belluzzi wiederum zusammen mit Genga und seiner Familie auf der Imperiale zu. Sehr eifrig erledigte er im Herbst die den Villenbau betreffenden Abrechnungen, so daß sein Schwiegervater sehr zufrieden war, an ihm eine so tatkräftige Unterstützung in seinem Alter gefunden zu haben.[116]) Im Oktober begann Belluzzi unter der Anleitung von Gengas Sohne Bartolomeo sich in architektonischen Entwürfen zu üben,[117]) wobei er wohl nicht ahnte, daß er dieser Grundlage später seine Tüchtigkeit als weit und breit gesuchter Kriegsbaumeister verdanken würde.[118]) Mit Bartolomeo Genga setzte er am 14. Oktober auch den Idolino zusammen, der nach der Aussage Belluzzis „ganz zerbrochen" war (1530), und der dann eine der Hauptzierden der Roverevilla bildete.

Unter demselben Datum beginnen auch wieder die in den Carte d' Urbino niedergelegten Nachrichten reichlicher zu werden. So erfahren wir aus einem Schreiben des Stephano Montavano an die Herzogin, daß man in der Imperiale augenblicklich daran gehe, die Fenster mit Glasscheiben zu schließen und die Zimmertüren einzuhängen. In den für die Kammerfrauen Eleonorens bestimmten Räumen seien gerade die Stuckateure und Maler beschäftigt. Genga habe sich geäußert, es könne nun an nichts mehr fehlen. Die Zedern ständen gut und die Orangenbäume aus Savona hätten genügend Blüten angesetzt, so daß man, wenn sie nicht der Winter vernichte, auf Früchte hoffen könne. Das vorliegende Schreiben erwähnt auch den „giardino secreto", in welchem die Mündungen des Wasserbehälters liegen, der die Fontänen zu speisen und das Trinkwasser für den Hausbedarf zu liefern hat, ferner die Anlage von Orangenspalieren.[119]) Ebenso handelt ein Brief des Stephano Vigerio vom 24. Dezember desselben Jahres von der sonstigen Einrichtung des Gartens und von der Anstellung geeigneter Gärtner.[120])

Girolamo Genga muß dem cholerischen Temperament gegenüber, wie es dem Herzog eigen war, einen schwierigen Stand gehabt haben. Wie zu wiederholten Malen die Akten bestätigen, ist die lange Verzögerung der Beendigung des Villenneubaues zum guten Teil aus der fast ständigen Geldebbe der herzoglichen Kasse zu erklären. Trotz dieser Tatsache scheint aber Francesco Maria seinem langjährigen, bereits öfter kränkelnden Hausarchitekten mit verletzendem Argwohn nahe getreten zu sein. So beklagt sich Genga in seinem Briefe vom 29. Januar 1538 der Herzogin gegenüber, daß er die Vorwürfe bezüglich der Imperiale, die ihm sein Herr durch einen Boten habe übermitteln lassen, durchaus nicht verdiene. Er werde sich bemühen, soweit es ihm sein Gesundheitszustand gestatte, bis zu seiner Rückkehr Leonorens alles zur Zufriedenheit zu fördern.[121]) Noch des öfteren klingt Francesco Marias ungeduldige, gereizte Stimmung aus seinen Briefen wider. So beauftragt er am 13. Februar

1538 den Generalfattore (Verwalter) Stephano Vigerio, oft in die Imperiale zu gehen und die Arbeiten zu beschleunigen.[122]) Am 19. Februar bezeichnet er gewisse Bauteile ganz deutlich, an deren Fertigstellung man in erster Linie denken solle. Viel wichtiger als die Anlage der Gärten erscheine es ihm nämlich, jenen Teil der Villa, welcher dem Grottenstock gegenüber liegt — gemeint ist die große Hofloggia — und ebenso jenen selbst in Ordnung zu bringen. Auch solle man darauf achten, ob das Wasser der Springbrunnen zum Hausgebrauch dienlich und gut sei.[123]) Unterm 20. März 1538 erfahren wir aus einer Botschaft des Fattore von Castelleone, Ludovico Peruzzo, an Herzogin Leonora, daß er Genga krank vorgefunden habe. Dieser könne daher in Fossombrone die gewünschte Brunneneinfassung nicht eher ausführen, als bis er wieder gesund sei.[124]) Am 26. März 1538 schreibt Francesco Maria an Stephano Vigerio, er freue sich, daß man in der Imperiale so eifrig arbeite. Doch möge er darauf dringen, daß man auch so fortfahre. An seiner Förderung solle es nicht fehlen.[125]) Über den raschen Fortschritt der Gartenarbeiten berichtet der genannte Botschafter am 29. April 1538 an Leonora.[126]) Er habe 34 Zedern und zwei Limonenbäumchen an das am Wasserreservoir befindliche Spalier pflanzen lassen. Ferner ständen dort zehn jener „phantastischen“ Zitronenbäume aus Savona und ein Myrtenstock aus Valenzia. Er versichert, die Herzogin werde bei ihrer Rückkehr verschiedene Dinge vorfinden, die ihr Vergnügen und Befriedigung bereiten würden. Er teilt außerdem mit, daß unter der Loggia „jenes schöne Marmorgefäß“ passend angebracht sei, und daß man in den Wohnräumen allenthalben arbeite. Bei den Stuck- und Malerarbeiten könne man nicht so eilig verfahren. Der letzte erhaltene Brief des Herzogs (24. Juli 1538) spricht von Geldern, die für den Imperialebau bestimmt seien.[127])

Bevor wir seine weiteren Schicksale betrachten, möge ein kurzer Rückblick über die namhaftesten Ereignisse aus dem Leben seines kunstsinnigen Gründers gegeben werden. Im allgemeinen schien mit dem Jahre 1530, bis zu welchem Zeitpunkte wir dieselben verfolgten, für Francesco Maria eine „vita nuova“ angebrochen zu sein. Hatten sich in seinem vergangenen Lebensabschnitte nur finstere, unheilvolle Gewalten an seine Fersen geheftet, ihn heimatlos umhergehetzt, ihn verleumdet und in bitteres Elend gestoßen, so schien nunmehr endlich Fortuna ihr Füllhorn über ihn auszugießen, und der Ruhm wand immer neue Lorbeerzweige in seinen Ehrenkranz. Im Jahre 1532 hatte er im Auftrage der Republik Venedig in der Lombardei über die ihm unterstellten Truppen eine glänzende Heerschau abgehalten, bei der er für die treffliche Schulung und Bewaffnung seiner Soldaten das höchste Lob erntete. Bei seinem Zu-

sammentreffen mit Karl V., der zum zweitenmal nach Italien kam, wurden Francesco Maria wiederum die höchsten Ehren zuteil, und auch in Neapel wurde er neben dem Türkenbesieger als der hervorragendste Feldherr seiner Zeit gefeiert (1535).[129]) Nur die schon erwähnte Streitfrage um Camerino warf einen dunklen Schatten in die Sonnenhelle seines Glückes. Noch immer war ihm auch keine behagliche Ruhe im Kreise seiner Familie und seiner ihn über alles liebenden Untertanen beschieden. Nur kurze Zeit weilte er im Jahre 1536 daheim, und im folgenden Jahre rief ihn die Kunde von dem Siege Solimans bei Corfù nach Venedig, damit er dem Senate bei seinen Rüstungen für die Abwehr der drohenden Gefahr mit Rat und Tat zur Seite stehe. Im Grunde genommen bedauerte es Francesco Maria, daß diese Gewitterwolke so rasch vorüber zog, und daß die Türken so unvermutet am 11. September 1537 nach Konstantinopel zurückkehrten. Erblickte er doch in einem Feldzuge gegen den Feind des christlichen Glaubens die höchste Aufgabe, die einem Kriegshelden seiner Zeit gestellt werden konnte. Für alle Fälle beschlossen die Verbündeten, sich zu einem Feldzuge gerüstet zu halten, und die Hauptperson, in deren Hände man vertrauensvoll die Ausführung des geplanten Unternehmens legte, war der Herzog von Urbino. Zum zweitenmale feierte man ihn im hohen Rate mit den höchsten Ehren, und als Lohn für seine der Republik bereits geleisteten unschätzbaren Dienste wurde ihm ein in der Contrada San Fosco gelegener stattlicher Palazzo zum Geschenk gemacht. Während der Gefeierte im Glanze seines Glückes strahlte, wirkte der blasse Neid an einem geheimen Verschwörungsplan, der den rasch und leuchtend Emporgestiegenen plötzlich in Todesdunkel herabstürzen sollte. Nach den zeitgenössischen Zeugnissen waren Luigi Gonzaga und Cesare Fregoso die Häupter jener neiderfüllten Gegenpartei, die dem Herzog jenes schleichende Gift beibringen ließ, das ihn in der Blüte seiner Jahre dahinraffte.

Francesco Maria war, wie Belluzzi aufgezeichnet hat,[131]) am 7. Juli 1538 von Venedig nach Pesaro herübergekommen, um, wie er es wohl kaum ahnte, den letzten Sommer seines rastlosen Lebens in seinem Villenparadies zuzubringen. Doch war dieser Aufenthalt bereits getrübt durch die Botschaft vom Tode seiner Tochter Hippolita, von welcher er seiner Gemahlin Mitteilung machen mußte. Obwohl diese Nachricht allenthalben große Trauer verursachte, traf man doch umfangreiche Anstalten, die Ankunft des jungen Prinzen Guidobaldo und seiner Gemahlin auf der Imperiale auf das festlichste zu begehen. Der herrliche Landsitz war in jenen Tagen von vielen hohen Herrschaften so stark besucht, daß Belluzzi und andere Familiaren wegen Zimmermangels in Pesaro Wohnung suchen mußten.

Vor der Abreise des Herzogs, die noch im Juli erfolgte, hatte jener seinem Hofarchitekten eine neue Aufgabe gestellt und damit eine neue Last auf die Schultern gelegt, nämlich die Fertigstellung der Festung von Pesaro, „die durch den Tod des Messer Pietro Gentile da Camerino ohne Oberleitung geblieben war.[132]) Es geschah in dieser Zeit," so berichtet Belluzzi weiter, „daß der Herr Herzog, während er sich in Venedig befand, sich so schwach fühlte, daß er (dann) an dieser Schwäche starb; aber bevor er krank wurde, schrieb er an meinen Messer, die Vollendung der Springbrunnen emsig zu betreiben, da Seine Herrlichkeit gedächte, den Monat September über auf der Imperiale zu seiner Ergötzung zuzubringen, und daß er gewisse edle Herren mit sich bringen wolle, unter anderen Messer Titiano, Bastiano da Bologna; und wir, da wir dies wissen, beschleunigen die Arbeit sehr."

Am 8. Oktober, um Mitternacht, lief eine venezianische Barke lautlos in den Hafen von Pesaro ein, die den von einigen Dienern und dem Gesandten Giovanni Jacomo begleiteten, sterbenskranken Herzog von Urbino heimführte. Kaum war dieser in den Palast getragen worden, so ließ er Genga rufen und erteilte den Befehl, es solle sofort jemand auf die Imperiale eilen und dort alles zu seinem Empfange herrichten lassen. Er wolle sich bald dahin begeben. Belluzzi mußte sich unverzüglich vom Bett erheben und diesen Auftrag ausführen. Als am Morgen der willensstarke Herzog nach seiner geliebten Villa reiten wollte, stürzte er kraftlos zur Erde. Er sollte sein teures Eden nicht mehr sehen. Denn obwohl sich sein Zustand vom 12. bis zum 20. Oktober noch einmal wesentlich besserte, so hauchte er bereits am Abend des 21. Oktobers seinen Geist aus.[133])

Die Lieblingsschöpfung des Herzogs muß in jener Zeit wohl im allgemeinen vollendet gewesen sein, sonst würde Francesco Maria sicher nicht die Absicht gehabt haben, sie einem so verwöhnten Kunstkenner wie Tizian zu zeigen. An Einzelheiten aber arbeitete man noch, wie aus Belluzzis Aufzeichnungen hervorgeht. Durch den Tod Francesco Marias flaute der Arbeitseifer allmählich ab, wie das auch Vasari bestätigt.[134]) Sein Nachfolger Guidobaldo II. hatte zunächst für die Kriegsrüstungen gegen den Papst, mit dem er noch immer wegen des Zankapfels Camerino verfeindet war, so große Ausgaben zu machen, daß er keine Gelder für die Imperiale erübrigen konnte. So schreibt Belluzzi ausdrücklich[135]): „. . . daß der Herr Herzog aus Rücksicht auf den Krieg den Bau der Imperiale hatte stehen lassen." Der diensteifrige Bauleiter hatte seine liebe Not, die vielen Gläubiger dieses kostspieligen Bauunternehmens zufrieden zu stellen. Auch dann, als Guidobaldo durch die freiwillige Abtretung Camerinos an den Papst Frieden gestiftet hatte,[136]) scheint sein Interesse für einen Bau erkaltet zu sein, der, trotzdem er schon

Unsummen verschlungen hatte, noch immer nicht beendet war. Über den näheren Stand der Dinge erhalten wir aus Belluzzis Diarium keine nähere Auskunft, da dieses leider mitten im Jahre 1540 abbricht.

Allem Anschein nach wirtschafteten die letzten Herzöge eines so kleinen Staates über ihr Vermögen hinaus. So verschönerte und befestigte Guidobaldo Sinigaglia, baute an den Festungen von Urbino und Pesaro weiter[137]) und kaufte der pesaresischen Adelsfamilie Bonamini die Villa „Miralfiore“ um 8000 Goldscudi ab, die er zu einem prunkvollen Lustschlosse umgestaltete.[138]) Ferner führte er den wohl noch von seinem Vater begonnenen Bau der Kirche San Giovanni Battista in Pesaro weiter.[139]) So wurden an sich bedeutende Summen auf die verschiedenartigsten Bauunternehmungen verzettelt, ohne daß eine derselben zu einem befriedigenden Ende geführt wurde.

Versuchen wir es nunmehr, mit Hilfe der zeitgenössischen Quellen uns eine Vorstellung von dem damaligen Aussehen und der Einrichtung der Villa Imperiale zu machen.

Ob die jetzt im Rohbau sich dem Beschauer darstellenden Wandflächen des Lustschlosses, wie das Seitz[140]) annimmt, durchweg schon verputzt und bemalt gewesen sind, läßt sich nach meiner Überzeugung trotz der eingehendsten Untersuchung nicht mehr nachweisen. Die Ziernischen der Fronten waren jedenfalls mit Statuen geschmückt. So waren offenbar jene Standbilder Francesco Marias I. und seiner Gemahlin, für deren Postamente, wie wir bereits gehört haben, Pietro Bembo besondere Distichen verfaßte, in den Nischen der Schauseite aufgestellt. Die Zimmer prangten im Schmucke zierlich stuckierter Gewölbe,[141]) deren Ornamente in Gold und Weiß getönt waren. Hiermit ergab die Farbenpracht der auf den leuchtenden Grund gemalten Medaillons und Wandfresken jenen vornehmen Zusammenklang, wie wir ihn in den Zimmern der Sforzavilla und in andern Renaissanceräumen bewundern. Auf den Türstürzen erblickte man Engelsfiguren aus Bronze, für die Genga die Thonmodelle hergestellt hatte.[142]) Auch der Hauptsaal war ausgemalt, wie noch Farbenreste, Blumen- und Eierstabornamente an den Architraven und spiralenförmig an den Säulen emporrankende Blüten- und Blättergewinde auf safrangelbem Grunde beweisen. Die Wände des oblongen Saales werden vielleicht, seiner Bestimmung als Gartenhalle entsprechend, nach dem Brauche der Zeit mit Landschaften oder sogenannten Poesien, Szenen aus der antiken Mythologie, geziert gewesen sein.[143]) An der Rückwand des Salone, der Loggia gegenüber, stand, wie es in allen Villen jener Zeit gang und gäbe war, ohne Zweifel ein kostbarer Kredenztisch,[144]) der reich mit wertvollem Gold- und Silbergerät und vor allem mit Majoliken aus den

herzoglichen Fabriken von Urbino, Casteldurante, Gubbio und Pesaro ausgestattet war.[145]) Unter der mittleren Arkade des Säulenportikus erhob sich eine antike, oval geformte, mit zartgemeißelten Blattornamenten gezierte Marmorvase auf einem viereckigen Sockel. Diesem war eine aus demselben Material bestehende Schale vorgelagert, in welche aus dem Prunkgefäß ein Wasserstrahl niederrauschte.[146]) Wie wir sehen, huldigte die Ausstattung der Imperiale schon jenem verfeinerten, anspruchsvolleren Geschmack, wie er sich besonders im Rom des 16. Jahrhunderts typisch ausbildete. Das ewig bewegliche Element des Wassers mußte den Zauber ländlicher Abgeschiedenheit verstärken helfen. Es hatte die dämmerige Gartenhalle mit dem melodischen Klange seines Tropfenfalles zu beleben und an schwülen Sommertagen erquickende Kühle zu verbreiten.

Hinter dieser Brunnenanlage, wahrscheinlich in der Mitte des Salone, bewunderte man die durch den edelsten Linienschwung und durch das wundervolle Ebenmaß ihrer Gliederpracht ausgezeichnete Jünglingsgestalt des Idolino[147]) auf einem mit Reblaubguirlanden geschmückten, massigen Bronzesockel, der sich den Verhältnissen des hohen Saalbaues trefflich eingeordnet haben muß. Es ist durchaus nicht nötig, mit Bode und Kekulé von Stradonitz anzunehmen, daß dieses prächtige Cinquecentopostament in Padua gegossen worden sei.[148]) Es ist vielmehr wohl Girolamo Gengas Werk, unter dessen Aufsicht ja auch die zerbrochene Statue zusammengesetzt wurde,[149]) der ferner, laut Vasaris Bericht,[150]) sich vielfach in plastischen Schöpfungen mit Glück versucht, und der, wie Riposati nachwies,[151]) eine Unzahl von Stanzen für die unter Francesco Marias I. und Guidobaldos II. Regierung geprägten Geldstücke und Denkmünzen geliefert hat. Von ihm rührte auch wohl jener bronzene, mit Trauben durchwobene Weinrebenkranz her, mit dem man das Haupt des Idolino gekrönt hatte, desgleichen auch die Weinranke, die dieser in der Rechten gehalten haben soll.[152]) Die Ziernischen in den Seitenwänden des Vestibüls und die Nischen der Exedrenabschlüsse des Salone waren wahrscheinlich mit Statuen oder Büsten geschmückt. Manche wertvolle Antiken und Mobilien, wie z. B. Tische mit eingelegten Steinplatten usw., die wir jetzt in den Uffizien und im Palazzo Pitti in Florenz erblicken, mögen in der Roverevilla aufgestellt gewesen sein. Denn bekanntlich erbte beim Tode des letzten Herzogs von Urbino, Francesco Marias II. (1631), die Großherzogin von Toscana, Vittoria della Rovere, die ganze bewegliche und unbewegliche Habe der Herzöge von Urbino.[153])

Der Fußboden des Gartensaales bestand, wie man noch jetzt sieht, aus einem durch kleine schwarze und weiße Terracottawürfel zusammengesetzten Mosaik. Gleichen Fußbodenbelag hatten die Zimmer, auf deren übrige Ausstattung wir noch eingehend zu

sprechen kommen. Ihre Kleinheit wurde von zeitgenössischen Besuchern der Villa als auffällig empfunden.[154]) Der Roverebau diente eben weniger als längerer Aufenthaltsort, sondern als Stätte heiterer, ländlicher Feste. Man wohnte lieber in den Zimmern der alten Sforzavilla, die zudem noch ausdrücklich als gesünder bezeichnet werden.[155])

Der jetzt als Hof abgepflasterte Cortile, auf den man unmittelbar aus der früher offenen Säulenloggia hinaustreten konnte, war ein anmutiger Garten, den der pesaresische Akademiker Lodovico Agostini folgendermaßen beschreibt[156]): „Ein ganz ähnlicher Garten liegt tiefer, in der Mitte des Palastes, mit Zugabe einiger Lorbeerbäume, welche dem Hofe zur Zierde gereichen. Dieser stellt ein den Verhältnissen des Platzes sehr gut entsprechendes Motiv dar, wie ich es sonst nirgends gesehen habe. Er enthält nämlich zwei Brunnen und einen ganz eigenartigen Säulengang. So ruft er in der Tat das Staunen der Beschauer hervor.“ Die beiden Piedestale dieser Fontänen sind noch heute sichtbar. Agostini rühmt an einer andern Stelle seiner Villenbeschreibung das treffliche Wasser und die künstlerisch wertvolle Marmorfassung dieser Springbrunnen. Als Glanzstück des Lustschlosses, das einer Villa Imperiale würdig sei, bezeichnet Agostini die der Loggia gegenüber liegende Brunnengrotte. An ihrer Rückwand befand sich ein eirundes Quellenbecken, in welches das Wasser über bemoostes Felsgestein herabrann. Ein von Gronau aufgefundenes Manuskript nennt diese Anlage „una fonte rustica“, offenbar der unbehauenen Felsstücke wegen.[157]) Sie war mit Wasserspielen ausgestattet, wie solche fast in allen größeren italienischen Villen des 16. Jahrhunderts anzutreffen sind. Außerdem war sie mit einer ringsum laufenden Sitzbank und einem in der Decke sich öffnenden Oberlicht versehen. Die beiden den Grottenraum flankierenden Kammern waren als Badezellen eingerichtet. Oberhalb dieser Räume und dem hinter ihnen liegenden Wasserreservoir erstreckt sich ein „giardino pensile“ mit drei Fontänen. Seine Umfassungsmauern waren mit Zedern, Orangen- und Limonenbäumen an Spalieren verkleidet. Einen großen Teil dieser Fruchtbäume hatte man aus Savona in Ligurien, der Heimat der Rovere und Sixtus' IV., kommen lassen. Vorn an der Rampe der Gartenterrasse war eine Zierrabatte angelegt, auf der ein valenzianischer Myrtenbusch prangte und alle möglichen Bizarrerien aus verschnittenem Lorbeer und Taxus standen. So erblickte man z. B. drei Barken aus Lorbeer[158]), gärtnerische Kunststücke, mit denen die altitalienische Parkkunst schon zu des alten Plinius Zeiten beliebte Spielereien wieder aufleben ließ.[159]) Besonders auf das Blumenparterre dieses Gartens hat jedenfalls Leandro Albertis Beschreibung Bezug, wenn er sagt[160]): „Es würde zu weit führen, wollte ich die Anordnung der Wände

aus Bux, Myrten, Rosen, Rosmarin und Lorbeer beschreiben, die verteilt sind . . .“ Und von den grünen Büschen hoben sich Marmorstatuen mit ihrem schneeigen Weiß plastisch ab, wie wir Agostinis Beschreibung entnehmen.[161]) Oberhalb dieses Ziergartens, auf dessen idyllische Schönheit man aus der Loggia und vom oberen Hofstock unmittelbar hinblickte, liegt der große Garten. Agostini schildert ihn folgendermaßen: „In derselben Höhe mit diesem Palaste, gegen den Berg hin, wandelt man in einem überaus anmutigen Garten, der von sehr hohen Orangenspalieren und von Zederbäumen umgeben und in der Mitte ganz mit wohlriechenden Myrtenstämmen bestanden ist. Diese bieten den Krammetsvögeln eine schmackhafte Speise und den Vogelstellern eine bequeme Gelegenheit zum Vogelfange dar.“ Dieser Park wurde „giardino secreto“ genannt, weil er wegen seiner höheren und rückwärtigen Lage dem Auge mehr entzogen war. Er wurde, dem Brauche der Zeit entsprechend, auch deshalb mehr versteckt angelegt, weil er in der Regel z. T. auch Nutzpflanzen enthielt. Durch zwei einander kreuzende Lorbeerpergolen, an denen Weinreben emporrankten, wurde seine große Bodenfläche in vier regelmäßige Quadrate geteilt, die jedenfalls mit Buxbaum eingefaßt und mit allerhand Pflanzen bestellt waren. Hier werden wohl auch die Medizinalkräuter ihren Platz gehabt haben, die in den Villengärten jener Zeit nicht fehlen durften. Unterhalb der Rampenmauer dieses Gartens mündeten die vom Berghange hergeleiteten Wasserrohre, die das unter der ersten Gartenterrasse liegende Sammelbecken zu speisen hatten. Außerdem befand sich an der Futtermauer der oberen Terrasse eine hydraulische Pumpe, die offenbar für die Wasserspiele und für eine reichlichere Bewässerung der Beete angelegt war.[162])

In der Mitte der Terrasse lag eine Cisterne, die das Regenwasser auffing. Sie war, wie Agostini berichtet,[163]) von einer Myrtenrotunde umgeben, dem Requisit jeder größeren Renaissancevilla in Italien,[164]) in dem man dem abscheulichen Vergnügen des Vogelfanges und systematischen Vogelmordes fröhnte. Lassen wir uns von Agostini weiter auf unserm Gange durch die verschwundene Schönheitswelt des herrlichen Landsitzes führen! Er erklärt uns: „Ferner befindet sich gegenüber dem Wege in der Mitte des erwähnten Myrtengartens ein Tor, welches auf die Hochfläche des Vorgebirges hinausführt. Man schreitet auf einem anmutigen und breiten Pfade dahin, durch einen Eichenwald, ungefähr einen Steinwurf weit bis auf die quadratische, geräumige Wiese, von der aus man auf das Meer schaut. Dort beabsichtigte der Herr Fürst Francesco Maria, einen dritten Palast zu erbauen, welcher auf allen Seiten gleich ausschauen und die herrlichste Aussicht über Land und Meer bieten sollte. Von hier aus erblickt man nämlich im Osten Pesaro,

Fano, Senigallia und Ancona, ja selbst Loreto. Im Süden entdeckt der Blick die benachbarten Kastelle des Umkreises und weiterhin Urbino mit all' den Apenninenzügen dieses Staates und jenen bei Florenz. Nach Westen zu genießt man die ganze Aussicht der Hügel der Romagna, und nordwärts schweift der Blick über das ganze Küstenland von Ravenna bis zum Golf von Venedig."

Jene Aussichtswarte, die sogen. „Vedetta" (Abb. 3 und 4) ist dann später (1584—1588), wie Gronau ermittelt hat,[165]) von Francesco Maria II. wirklich ausgeführt worden. Da schon der Großvater dieses

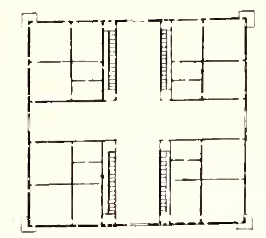




Abb. 3. Vedetta (Grundriß).

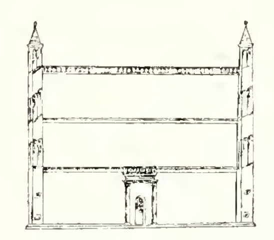


Abb. 4. Vedetta (Aufriß).

Fürsten sich mit dem Plane trug, so dürfte höchstwahrscheinlich der Entwurf für das Bauwerk von Girolamo Genga hergerührt haben. Das Gebäude „kann nur klein gewesen sein, bestand aus einem Erdgeschoß, in dem sämtliche Räume mit Arabesken bemalt waren. Vier Türmchen schmückten ihn oben, und von einem derselben konnte man auf einer Außentreppe, mit Balustrade aus Haustein versehen, heruntergelangen. . . . Aber der Bau des Mauerwerks scheint ungenügend gewesen zu sein; schon 1642 war er in so schlechtem Zustand, daß er nur mit großen Kosten sich völlig hätte wieder herstellen lassen. 1709 erfährt man, daß besonders die nach dem Meer zu gelegene Seite einzustürzen drohte. Dieser Bau des letzten Herzogs ist später ganz zugrunde gegangen; er ist wohl aus Sicherheitsgründen abgetragen worden." Von seinem früheren Standort aus erblickt man in unmittelbarer Nähe das Klösterchen San Bartolo, „zu dem man auf dem Rücken des Hügels auf ebenem und sehr angenehmem Pfade geht." [166])

Alles in allem betrachtet, kann man es wohl verstehen, wenn diesem herrlichen Fürstensitze von berühmten Dichtern und Schriftstellern Worte echter Begeisterung gewidmet wurden, die wie Hymnen anmuten. So schreibt z. B. Bernardo Tasso, der Vater des großen Torquato [167]): „Dieser Hügel liebäugelt mit seiner blühenden Herrscherstirne auf der einen Seite mit dem Adriameer, auf der andern mit einer wohlbebauten und weiten Ebene, reich an Gefilden von mannigfaltigem und lachendem Grün, unter einem Himmel so mild und gesund, daß nach dem Urteil der Ärzte und nach den Erfahrungen solcher, die ihn durch lange, lange Zeit bewohnt, nichts

zu wünschen übrig bleibt. Und wahrlich, mir erschien er so schön, daß ich, obgleich in dieser Jahreszeit noch seine größten Schönheiten verborgen sind, mich erkühne, zu sagen, er sei „naturae gaudentis opus". „Ich glaube nicht," hebt er an einer andern Stelle seines an den Leibarzt seines Gönners, des Kardinals Tornone, an Vincenzo Laureo, gerichteten Briefes hervor, „daß Seine Erlauchteste Herrlichkeit einen Ort in Italien finden könnte, der, verbunden mit dem milden Klima und den guten Eigenschaften des Himmels, so große Bequemlichkeit und so genußreiche Landschaft darböte." Dieser Tatsache war sich auch der Erbe der Villa, Guidobaldo II., stolz bewußt. Als er im Jahre 1545 den Gardasee besuchte und dabei die dortige, doch gewiß üppige Vegetation kennen lernte, sagte er, er habe viel mehr erwartet; der See wäre sehr schön, die Ortschaften ringsherum aber seien armselig, es gäbe wenig Zitronen- und Orangenbäume; „ich darf schließen, daß es in der ganzen Lombardei, wo es auch sei, kein Imperiale gibt." [168])

Und der weitgereiste Leandro Aberti, der die bedeutendsten Villen seiner Zeit aus eigener Anschauung kannte, ruft begeistert aus: „In Wahrheit, dieser Ort erscheint als ein köstliches Paradies!" [169])

Wer selbst in leuchtenden Maientagen oder im Herbst zur Zeit der Weinlese in jenem Idyll wandelte, dessen jetziger Zustand allerdings nur ein Schemen ehemaliger Herrlichkeit ist, der wird aus freien Stücken jenes Lob bestätigen, das die Stimmen der Vorzeit jenem Tuskulum gespendet haben. Niemand wird die köstliche Schau von der Höhe der luftigen Turmloggien über den dunklen Pinienwald, das lichte Grün der mit blinkenden Villen übersäten Rebenhügel, auf das vom gleißenden Silberbande der Foglia durchzogene, lachende Tal und weiterhin auf ferne, duftumwobene Bergzüge und das dunkelblaue, von Segeln belebte Meer vergessen.

Frühzeitig wurde die Villa Imperiale von berühmten Reisenden besucht. Schon der alte Sforzapalast war wegen seiner paradiesischen Lage zu jener Zeit, als noch Guidobaldo I. da Montefeltro regierte, ein beliebter Landaufenthalt. So scheint schon damals der junge Pietro Bembo öfters den Sommer über auf jenem luftigen Bergesgipfel in behaglicher Muße mit gelehrten Studien zugebracht zu haben. Das geht aus seinem an die Herzogin Elisabetta gerichteten Briefe vom 3. Mai 1506 hervor, wo es unter anderem heißt [170]): „ . . . und da uns schon die Hitze überraschte, so beschlossen wir, diesen Sommer auf der Imperiale des Herrn von Pesaro (Costanzo II. Sforza) auf eine frühere Einladung hin, in der Muße der Studien zuzubringen. . . ." Als das Meisterwerk Girolamo Gengas erstanden war, mehrte sich von Jahr zu Jahr die Zahl illustrer Gäste bedeutend. Schon im März 1534 schrieb Kardinal Fregoso an Leonora, er wäre

gern nach Pesaro gekommen, um den schönen Bau der Imperiale zu besichtigen.[171]) Also hatte sich der Ruf dieser kunstvollen Anlage schon verbreitet, während sie noch im Bau begriffen war. Nach dem Tode Francesco Marias I., der sich, wie wir bereits gesehen haben, nicht lange seines herrlichen Musensitzes hat erfreuen können, wurde die Villa während der Regierungszeit Guidobaldos II. ein beliebtes Stelldichein vornehmer Edelleute und holder Damen, berühmter Dichter und Künstler, namhafter Gelehrten und geistlicher Würdenträger.

So verwirklichte sich im Jahre 1543 Pietro Bembos sehnsüchtiger Wunsch, dieses Eden sehen zu dürfen, als er zum Bischof von Gubbio ernannt worden war und nach seinem neuen Wirkungskreise reiste. Mit Begeisterung gedachte er in einem Briefe (19. Dezember 1543) an Herzogin Leonora seines unvergeßlichen Aufenthaltes. Er schreibt[172]): „Dann kam ich nach Pesaro, wo ich im Auftrage des Herrn Herzogs in der ehrenvollsten Weise empfangen wurde, und sah die Imperiale Eurer Herrlichkeit mit unbegrenztem Wohlgefallen, deswegen, weil ich so sehr sie zu sehen gewünscht hatte, und weil sie ein Bauwerk ist, das besser ausgedacht und besser mit wahrer Kunstkenntnis, mehr nach antiker Weise und mit schönen, anmutigen, erfindungsreichen Gedanken ausgeführt ist, als ich sonst ein anderes modernes je gesehen zu haben mich erinnere. Ganz gewiß ist mein Landsmann Genga ein großer und seltener Baumeister, und er hat alle meine Erwartungen bedeutend übertroffen.“ So besuchte auch Tizian auf seiner Reise nach Rom (1545) die Villa Imperiale, wo ihm ein glänzender Empfang bereitet wurde.[173]) Zwei Jahre nachher sah der Landsitz Papst Paul III. mit seinem ganzen Hofstaat in seinen Mauern, dessen höchste Bewunderung er erregte.[174]) 1552 beherbergte sie den Gelehrten Muzio, am 14. April 1553 die „Geißel der Fürsten“, Pietro Aretino, dem zu Ehren der Herzog ein prunkvolles Fest veranstaltete.[175]) Am herzoglichen Hofe von Pesaro fand auch der Dichter Bernardo Tasso eine willkommene Aufnahme und eine Ruhestatt (1556), wo er nach schweren Schicksalsstürmen in sorgenloser Muße und ungestörtem poetischen Schaffen wieder aufatmen und neuen Lebensmut fassen konnte.[176]) Herzog Guidobaldo wies ihm zunächst das von seinem Vater erbaute Landhäuschen „il Barchetto“ als Wohnung an, das, wie Bernardo hervorhebt, „sehr geeignet zum Dichten“ war.[177]) Bald aber durfte er diese kleine „stanza“ mit einem bequemeren „alloggiamento“ in der Villa Imperiale vertauschen.[178]) Hier unter Lorbeer und Myrte entstanden zahlreiche Sonette, Kanzonen und Oden.[179]) Ein Blick in Bernardos Buch der Lieder vermag am anschaulichsten ein Bild jenes glücklichen Lebens auf der Villa vor unser geistiges Auge zu stellen.

Besonders der längst vom Erdboden verschwundene Garten der Villa wurde für den Dichter eine Stätte unvergeßlicher Freuden. Die Blütenpracht, mit der ihn der Lenz und Sommer überschüttete, hat er oft in sinnigster Weise besungen, und aus tiefster Seele hat er den Wunsch ausgesprochen, daß ein gütiges Geschick immerdar über ihm walten möge[180]):

„O di frutti e di fior ricco ed adorno
E ben colto giardin; dove sovente
Qualor il raggio suo vago, ardente
Raccoglie il Sol, e fa men caldo il giorno;
L' invitto Duce spaziando intorno
Coi piedi, colla vista, e colla mente
Di dolce cibo l' anima prudente
Pasce, d' alti pensier nobil soggiorno:
Delle vergini illustri onesto e grato
Diporto; solitario e bel ricetto
Delle delizie, e delle goie loro;
Conserva caste e pure, al suo diletto
Le tue liete vaghezze, e 'l tuo tesoro;
Cosi ogn' or ti sia il Ciel chiaro e temprato."

Stille Stunden beschaulicher Sammlung erleben wir in diesem Paradies mit dem Dichter, dessen Phantasie die dämmernden Grotten und schattigen Laubgänge mit Nymphen und Hirtengöttern bevölkerte: In den dunklen Wipfeln flüstert geheimnisvoll der Sommerwind, die Springbrunnen murmeln verschlafen und verbreiten wohlige Kühle. Draußen über Tal und See flirrt der flammende Sommertag; und tief drunten, am gleißenden Meeresgestade brandet die blaue Adria. . . .

Einsame Stunden der innern Einkehr wechseln mit rauschenden, festlichen Tagen, wo Scharen lebensfroher, holder Mädchen den Park durchschwärmen, sich aus Butterblumen, Narzissen und Tausendschön Kränze ins Haar flechten und auf grünem Wiesenplan anmutige Reigen tanzen.[181])

Besonders in den heißen Sommermonden trug aus der nahen Landeshauptstadt Urbino jenes vornehme, höfische Leben, wie es sich an dem weltberühmten Musenhofe entfaltete, seine klingenden Wellen in die ländliche Stille von Monte Imperiale herüber. Gelehrte Disputationen über die heiligen Väter, Titus Livius, über die romantische und epische Dichtung, über Ariosto und Homer und andere Themen wechselten auch hier mit dem gemeinsamen Gesange von Liebesliedern ab,[182]) für welche die Hofpoeten die Verse, der herzogliche Kapellmeister die Weisen zu ersinnen hatten.[183]) Hier rezitierte man Komödien,[184]) veranstaltete glänzende Turniere, hul-

digte man dem Wettlauf, dem Ballspiel und dem Tanze. Auf solche Unterhaltungen mannigfachster Art, wie sie das Villenleben des 16. Jahrhunderts darzubieten pflegte, weist Bernardo Tasso in einem Briefe (2. Juli 1556) an seinen Verwandten Enea de' Tassi hin, den er zur Vermählungsfeier Ginevras, der ältesten Tochter Guidobaldos, einlud[185]: „Seine Exzellenz wird Komödien rezitieren, Turniere und andere große Festlichkeiten veranstalten lassen; ich bitte Euch inständigst, daß Ihr mir gefälligst die Gunst erweist, zu kommen, diese Monate der Hitze über bei mir zuzubringen und Euch an diesen Festen zu erfreuen. ... ich befinde mich hier und genieße das schöne Quartier der Imperiale, deren Schönheit Ihr ja kennt, und nicht verursacht mir die Einsamkeit Überdruß, weil hier Unterhaltungen und Vergnügungen der mannigfaltigsten Art nicht mangeln." [186])

Wie dankbar Bernardo Tasso seinem Mäcen für die ihm gewährte Freistatt war, spricht sich aus mehr als einem seiner Sonette lebhaft aus.[187]) Seinem hochherzigen Gönner verdankte er ja auch die Freude, seinen damals dreizehnjährigen Sohn Torquato bei sich auf seinem Musensitz haben zu dürfen[188]) und ihn zusammen mit Francesco Maria II. von Gelehrten wie Lodovico Corrado da Mantova und Federigo Comandino unterrichtet zu sehen. Von der Imperiale aus mögen die beiden Jünglinge manchen fröhlichen Jagdzug nach den damals noch wildreichen Wäldern von Castel Durante unternommen haben.[189]) In jenem höfisch feinen Kreise genoß Torquato die erste, grundlegende Erziehung,[190]) die ihn zu einem besonders von den Frauen vergötterten Hofmann machten, und die Natureindrücke, die er in jener lieblichen Gegend, besonders auf Monte Imperiale, empfing, verdichteten sich in seinen späteren poetischen Schöpfungen zu den reizvollsten Bildern, deren charakteristische Lokalfarben auf das glückliche Jugendidyll in Pesaro deutlich zurückweisen.

In der ländlichen Stille der herzoglichen Villa beendete der Vater Tasso sein bereits in Sorrent begonnenes romantisches Epos „l' Amadigi", dessen Naturschilderungen unverkennbare Erinnerungen an die Geburtsstätte des Gedichtes, an die Gartenherrlichkeit von Monte Imperiale, widerspiegeln.[191]) Ja für die Palastbeschreibung des Canto 83 scheint die Villa Imperiale geradezu als Vorbild gedient zu haben.[192])

Gegen Ende des Jahres 1557 kam Dionigi Atanagi auf Bitten Bernardos nach Pesaro, wo dieser, auf der Villa wohnend, im nächsten Sommer den Amadigi einer kritischen Revision unterzog.[193]) In jener Zeit verfaßte auch Bernardo sein Ragionamento über die Poesie, das er dann im Jahre 1559 unter großem Beifall im Kreise der venezianischen Literaten zum Vortrag brachte.[194]) Die Briefe und

das Epos Tassos haben die Namen der übrigen vornehmen Gäste überliefert, welche sich während der Jahre 1557 und 1558 auf der Villa Imperiale ein Stelldichein gaben. So hielten sich z. B. außer den genannten Lehrern des jungen Herzogs und Atanagi der Dichter Curzio Gonzaga[195]), Kardinal Tornone mit seinem gelehrten Leibarzt Vincenzo Laureo,[196]) ferner der auch als Dichter bekannte venezianische, damals verbannte Patrizier Bernardo Capello,[197]) der Dichter Antonio Gallo[198]) und der Gelehrte Girolamo Muzio[199]) dort auf.

Am Abend des 17. Oktober 1571 wurde auf der Imperiale ein Freudenfest besonderer Art gefeiert. Am 5. Oktober hatte nämlich die christliche Armada bei Lepanto einen glänzenden Seesieg über die türkische Flotte erfochten. Aus diesem Anlaß wurde die alte Sforzavilla mit ihrem hochragenden Turme und der Leonorenbau festlich illuminiert.[200]) Im Sommer 1573 weilte Torquato Tasso zum zweiten Male am herzoglichen Hofe in Pesaro. Auf der Imperiale „las er, in Gegenwart der höchsten Herrschaften, angesehener Damen und vorzüglicher Gelehrten die Idylle seines Herzens“: Aminta.[201]) Von Pesaro aus begleitete er seine Jugendliebe, Lucrezia d' Este, die mit Francesco Maria II. vermählt war, auf die nahe Villeggiatura Castel Durante, wo er seinen „Goffredo“ vollendete und in auserlesenem Kreise zum Vortrag brachte.[202])

In die letzten Lebensjahre Guidobaldos II. († 1574) versetzen uns Lodovico Agostinis bereits vielfach erwähnten „Giornate dette le Soriane“.[203]) Als Aufzeichnungen eines zeitgenössischen Augenzeugen, der persönlich mit seinen akademischen Freunden auf dem Monte San Bartolo glückliche Tage verlebte, haben sie natürlich für eine Geschichte des herzoglichen Sommersitzes großen Wert. Deshalb sei es mir verstattet, die für meinen Wiederherstellungsversuch vergangener Villenherrlichkeit in Frage kommenden charakteristischen Züge aus jener für die italienische Kulturgeschichte des 16. Jahrhunderts wichtigen Erzählung in meine Darstellung herüberzunehmen und mit ihr zu verflechten. Agostini schreibt: „Zwischen den lieblichsten und fruchtbarsten Hügeln Italiens liegt das weitberühmte Vorgebirge Accio Imperiale an einer der herrlichsten Stellen des Adriatischen Meerbusens, ein Hauptanziehungspunkt der Stadt Pesaro. Dort erheben sich reichgeschmückte, farbenprächtige Paläste, die in der Schönheit und Anmut ihrer wundervollen Lage und ihrer köstlichen Fruchtgärten mit einander wetteifern, in so großer Anzahl, daß man wirklich nirgends in der Welt etwas Schöneres schauen, noch sich vorstellen kann. Auf jedem dieser genannten, ungefähr eine Miglie von der Stadt entfernten Lustschlössern habe ich mit einigen meiner vertrauteren Freunde, die ich mit ihren akademischen Namen „il Volubile, lo Stupido, lo

Sventato, il Confuso, il Vano, l' Opposito" nennen will, und unter denen ich schon mit einbegriffen bin, eine Zeitlang im Sommer gewohnt und mich der gesunden, frei wehenden Luft erfreut. Ich überlasse größeren Geistern erhabeneren Schwung der Erzählung. In gemütlichem Tone will ich einige Tage beschreiben, die wir in vertraulicher Weise dort miteinander zugebracht haben. Ferner will ich von der Gegend, den Palästen und von der Schönheit der edlen Frauen berichten, die wir dort antrafen. Ohne ihre Anwesenheit würde ich weniger dazu aufgelegt sein. Ihr mögt darnach ermessen, wie angenehm unsere Tage verflossen sind. — Im vergangenen Jahre quälten mich einige schwere Sorgen, wie sie in diesem Tale der Zähren jedem Menschen einmal begegnen, und ich wußte nicht recht, wie ich leichter diese unseligen Wirrnisse verwinden sollte, als durch längeren Verkehr mit beherzteren Bewohnern unserer Stadt. Ich beschloß daher, um die Freundlichkeit eines jeden zwangloser genießen zu können, mit ihnen eine Zeitlang die Stadt zu verlassen und mich auf den Landsitz zurückzuziehen, wo es zur Sommerszeit an den mannigfaltigsten Unterhaltungen nicht gebricht, die geeignet sind, schwermütige Seelen zu zerstreuen und etwas aufzurichten. So reisten wir denn alle zusammen, nachdem wir uns über den Modus zu leben verständigt und die Dienerschaft beordert, zuhause unseren Bestimmungen Folge zu leisten, eines schönen Morgens, an einem Montag, am ersten August, ganz nach alter italienischer Sitte einträchtiglich ab, um diesen gepriesenen Monat in der Imperiale, jenem lieblichen Landsitze unserer erlauchten und ausgezeichneten Gebieter in süßer Muße hinzubringen. Jene Villa ist folgendermaßen gelegen. Wenn man ein Wäldchen hochstämmiger, zum Himmel hoch aufragender Eichen durchschritten hat, gelangt man auf eine ziemlich langgestreckte, umfangreiche Wiesenfläche, die immer im Schmucke der mannigfaltigsten Blumen prangt. Umgürtet wird sie von einer langen, starken Stützmauer, die von Süden her das Gelände abschließt. Sie ist der Senkung angepaßt, welche von dem Hügel die andern fruchttragenden Berge um Pesaro trennt, die sich als Ausläufer der Apenninen darstellen. Dem genannten Hügel schließt sich rechter Hand nach Norden zu ein Wald wie ein Amphitheater an, der den Wiesenplan beträchtlich überragt. Unterhalb der Esplanade zieht sich eine Gartenanlage von Zedern und Orangebäumen hin.[204]) Sie wird von einer Mauer umschlossen, deren Mitte ein Verbindungsgang durchbricht. Dieser führt von den Geheimgemächern des Palastes herab und eignet sich trefflich für einen Morgenspaziergang, den man unbeobachtet machen will. Gegenüber dem erwähnten Eingang erblickt man den bereits von den Herren von Sforza erbauten Palast. Seine inneren Wände sind ganz mit Gemälden ausgeschmückt. Dieselben stellen einige der hervor-

ragendsten Taten Francesco Marias, des ersten Herzogs der Rovere, des Vaters unsers jetzt lebenden Guidobaldo (II.) dar. An den Ausgang schließen sich sehr viele Pinien und Zypressen an. Diese spenden einer breiten Straße Schatten und gereichen ihr zur Zierde, die zu einem zum Zwecke des Jagdvergnügens in wildem Zustande erhaltenen Waldesdickicht führt. Rechts von dem erwähnten Ausgang erhebt sich auf dem Gipfel (?) des Vorgebirges ein anderer, bedeutend reicher ausgestatteter, ansehnlicherer Palast, ein Bau des bereits genannten Francesco Maria. Dieser Bau blickt gen Mittag und liegt gegenüber dem Isaurus und der flaminischen Straße. Sein Zugang befindet sich oberhalb des erwähnten Waldes, der wie ein Amphitheater die Wiese umhegt, welche den Zutritt zu den Gängen aller dieser Gebäude vermittelt. Der besagte Zugang ist ganz ähnlich angelegt wie der des andern Palastes. Jetzt befindet sich zwischen diesem ein ungefähr dreißig Schritte langer Verbindungsgang, welcher vom ersten Stock des zweiten in den zweiten Stock des erstgenannten Palastes führt, ohne daß die Herstellung eines neuen Zugangs nötig war. Eine schönere, noch bequemere derartige Anlage mag es wohl nirgendwo geben."

Jener Kommunikationsflügel wurde, wie Gronau ermittelt hat,[205]) erst gegen 1587 unter der Regierung des letzten Herzogs der Rovere fertig gestellt. Da, wie wir bereits gehört haben, schon Bembo jenes Bogentores gedenkt, für das er eine besondere, auf die Bestürmung der Sforzavilla (1517) durch Francesco Maria I. bezügliche Inschrift bestimmt hatte,[206]) so dürfte sehr wahrscheinlich dieser Verbindungstrakt schon im Originalentwurf Gengas vorgesehen gewesen sein. Um 1587 ließ dann auch Francesco Maria II. einen für vierundfünfzig Pferde Raum bietenden Stall errichten, der am Eingang der Gesamtanlage, also in der Nähe der heutigen Pförtnerwohnung, sich befand.[207])

„Ferner erblickt man," so fährt Agostini in seiner Beschreibung fort, „auf der Oberfläche dieses zweiten Palastes anstelle von Dächern gedeckte, wundervolle Kunstfertigkeit zur Schau tragende Gänge, welche mit Balustraden von feinstem Marmor geschmückt und mit zwei Loggien versehen sind. Sie nehmen die Ecken des ganzen Gebäudeprospektes ein und bieten ebenso den von fern her kommenden wie auch den in der Nähe stehenden Beschauern einen prächtigen Anblick dar." Die von Agostini seiner Villenbeschreibung beigegebene Gelegenheitsskizze von der Imperiale verrät leider den mit der Kunst der Perspektive wenig vertrauten Dilettanten. Manche Einzelheiten seines Grund- (Abb. 5) und Aufrisses (Abb. 6) weichen derart von der wirklichen Anlage des Bauwerkes ab, daß er sie wohl nicht vor dem Monument selber, sondern nach dem Gedächtnis gezeichnet haben wird.

Für das Kapitel vom „Leben auf der Villa“ aber wertvoll ist die anschauliche Schilderung, wie sich die heitere „brigata“ auf Monte Imperiale die Zeit vertreibt. Hierbei zeigt sich Agostini als ein guter Beobachter und feinsinniger Naturfreund. Bei ihrer Ankunft glauben die Literaten die Villa einsam, nur von ihren schimmernden Marmorstatuen bevölkert, vorzufinden. Zu ihrer angenehmen Überraschung treffen sie aber eine glänzende Versammlung an. Sie finden gastliche Aufnahme in dem vornehmen Kreise. Der Herzog macht in eigener Person den liebenswürdigen Cicerone und zeigt ihnen die ganze Villenanlage. Da Agostini und seine Begleiter dieselbe studieren und zeichnen wollen, verabschiedet sich Guidobaldo vor der Leonorenvilla vorläufig von ihnen, mit der freundlichen Aufforderung, sich zum Speisen rechtzeitig einfinden zu wollen. Als die Akademiker in die Villa zurückgekehrt sind, treffen sie eine noch zahlreichere Gesellschaft an. Denn es sind unterdessen neue Ankömmlinge, der

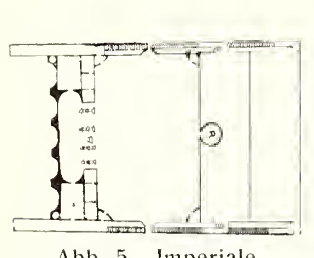


Abb. 5. Imperiale
(Grundriß von Agostini).

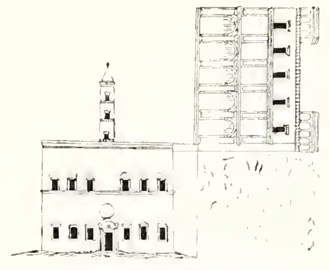
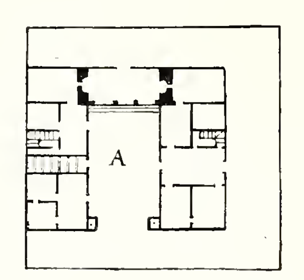


Abb. 6. Imperiale
(Aufriß von Agostini).

Marchese di Massa Aldarano, Marchese della Rovere Ippolito, Abbate del Monte, Francesco Maria und Mamiani Conte di Sant' Angelo mit zahlreicher Dienerschaft aus der näheren und weiteren Nachbarschaft eingetroffen. Die ganze Gesellschaft wird nun von ihrem liebenswürdigen Gastgeber in jene der Villenhoffront gegenüberliegende künstliche Brunnengrotte geleitet, wo eine reichbesetzte Tafel ihrer harrt. Bei Quellenrieseln, in köstlicher Kühle beginnt man zu speisen, wobei jeder, wie Agostini mit sichtlichem Behagen hervorhebt, seinen eigenen Geschmack reichlich befriedigen konnte. Besonders die saftquellenden Melonen vom nahen Castello Gradara, ebenfalls einer Villegiatura der Rovere, finden den allgemeinen Beifall der Tafelnden. Scherzreden würzen das Mahl, worauf sich einige Herren mit allerhand Spielen „a sacchi, a torrocchi, a biardi“ die Zeit vertreiben. Schließlich macht einer der Literaten den Vorschlag zu musikalischen Vorträgen. Man singt gemeinschaftlich einige Madrigale des herzoglichen Kapellmeisters Paolo Animuccio, die Agostini in seinem Manuskript mitteilt, und die allerdings mehr mit versifizierter Gelehrtenprosa, als mit Poesie zu tun haben. Hierauf kommt man auf die

ersten Besitzer der Villa, die Sforza, zu sprechen. Guidobaldo äußert den Wunsch, aus dem Munde eines Akademikers die Geschichte von der Vermählung Costanzo Sforzas mit Camilla von Aragon zu vernehmen. Agostinis Freund, „lo Stupido“, kommt dieser Aufforderung in einem gewandten und anschaulichen Vortrage nach und findet ein aufmerksames und beifallfreudiges Auditorium. — Zur Kulturgeschichte des italienischen Festwesens liefert jene ziemlich umfangreiche Erzählung einen wichtigen Beitrag.

Während dieses „ragionamento“ ist die Herzoginmutter, Vittoria Farnese, umgeben von ihren Hofdamen, an die Fenster der gegenüber liegenden Villenfront getreten. Die Gesellschaft kommt zu ihrer Begrüßung aus der Grotte hervor und erblickt zu ihrer Überraschung auch auf der ersten Gartenterrasse einen lieblichen Damenkreis, „der wie ein wundervoller Rosenflor aus dem grünen Lorbeergebüsch herausleuchtet“. Da greift einer von Agostinis akademischen Freunden zur Laute und singt drei Sonette zum Lobpreise der schönen



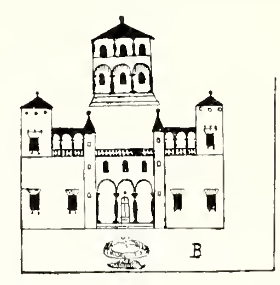


Abb. 7. Villa Soriana.

Damen. Hierauf bieten die Kavaliere diesen ihren Arm, und die munter plaudernden Paare steigen zum Klösterchen San Bartolo hinauf. Sie besichtigen den anmutigen Blumen- und Fruchtgarten und die Kirche und nehmen darauf unter einer Laube, von der aus man auf die Stadt und das Meer blicken konnte, zusammen mit dem Prior und den übrigen Klosterbrüdern die Abendmahlzeit ein. Dabei wurde über die Vorzüge des klösterlichen und des weltlichen Lebens disputiert. Nach aufgehobener Tafel schied man mit Dank von den gastfreundlichen Mönchen und schlug unter Lautenspiel und Gesang den Weg nach der nahen Villa Soriana (Abb. 7) ein. Dieses Landhaus hatten sich die Literaten als Standquartier ausersehen. Am nächsten Morgen wurden sie durch den Hornruf ihres Freundes Sollecito geweckt und zum Vogelfang eingeladen. In einem stillen Tälchen waren die Netze zwischen früchteschweren Feigenbäumen ausgespannt. Hier fing man eine große Anzahl Beccafichi, kleine Singvögel. Auf einem Hundsbeerenstrauch war eine Eule befestigt, die mit den Flügeln mächtig um sich schlug. In der Nähe, an einer klaren Quelle stand eine Hütte aus Myrtengebüsch, unter deren Deckung hervor die

Jäger mit Armbrüsten und Schleudern nach den die Eule umflatternden Singvögeln schossen. Auf einem andern Plätzchen wurden unzählige Vögel auf Leimruten gefangen. Hierauf begab man sich zu der ungefähr 300 Bogenschüsse von der Imperiale entfernten Villa der Benedetti (Abb. 8). Sie lag unterhalb des Klosters, angesichts des Flusses, der Stadt und aller Berge von Urbino. Nach Agostinis Skizze zu urteilen, hatte das Gebäude einen zentralen Säulenhof, der sich nach dem oberen Garten zu in einer großen, aus gekuppelten Säulenpaaren bestehenden Loggia öffnete. Zu beiden Seiten des Hauses führten breite Rampentreppen bergan, jedenfalls zum oberen Garten. Vor der in den Cortile mündenden Tür wurden die Jäger von edlen Damen empfangen und von diesen zum Villenbesitzer und seinen Freunden geleitet, die über Philosophie und technische Erfindungen sich unterhielten. Die Ankömmlinge wurden nach zwanglosem Villenbrauch willkommen geheißen und waren bald mit den Anwesenden in anregendes Gespräch vertieft. Unter anderem sprach man über

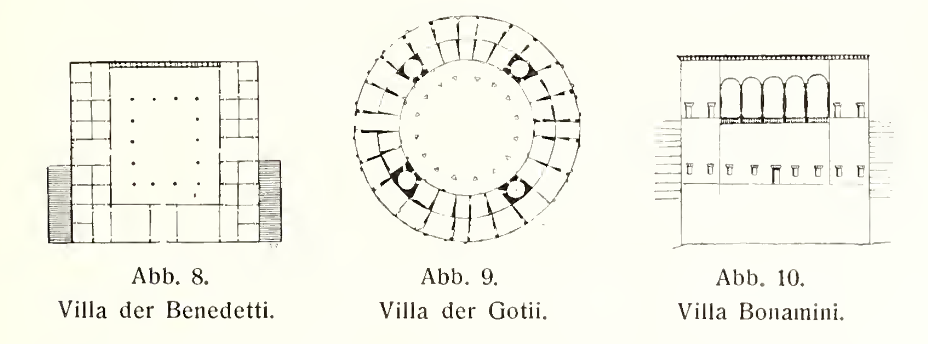


Abb. 8. Villa der Benedetti. | Abb. 9. Villa der Gotii. | Abb. 10. Villa Bonamini.

die Glückseligkeit des Landlebens. Darauf wurde Wasser zur Handwaschung herumgereicht, und man begab sich zu Tisch, wobei recht lebhaft disputiert wurde. Gesang von Madrigalen und ein sehr lustige Intermezzis herbeiführendes Gesellschaftsspiel, „il Sindaco d'Amore“ genannt, machte den Beschluß der fröhlichen Zusammenkunft. Unter Lautenspiel und Gesang zog man gegen Abend zur Villa der Gotii (Abb. 9) weiter. Die Literaten bogen von der nach Norden führenden Hauptstraße des Vorgebirges südwärts ab in einen herrlichen Zypressenviale ein, in dessen Mitte das genannte Landhaus sich erhob. Es lag an derselben Bodensenkung wie der „luogo dei Benedetti“, nur etwas tiefer am Abhange des Monte Bartolo. Nach Agostinis Skizze wäre dieser Landsitz ein turmartiger Rundbau mit zentralem, kreisförmigem Säulenhof gewesen. Vier Wendeltreppen führten zu gedeckten Belvederen empor, die untereinander vielleicht mit Loggien verbunden gewesen sind. Denn nach Agostinis Mitteilung wurden die Literaten auf eine „imminente loggia“ geführt, auf der sie eine glänzende Versammlung antrafen. Man beobachtete gerade auf der

luftigen Höhe ein großes, von Venedig her kommendes Schiff, das gewaltig gegen den Scirocco anzukämpfen hatte. Dieser Anblick gab den Stoff, um über die Wechselfälle des Lebens symbolische Betrachtungen anzustellen. Darauf folgte die mit musikalischen Vorträgen verschönte Abendtafel. Bei Einbruch der Dämmerung wanderte man weiter zur Villa des Simon Bonamini (Abb. 10), welche zum Nachtquartier bestimmt war. Sie lag eine halbe italienische Meile von der Imperiale entfernt, nach Rimini zu auf einem Hügel. Sie war von einer Zinnenmauer umgeben, hatte also ein mehr kastellähnliches Aussehen.

Dort wurden die am Morgen erbeuteten Vögel verspeist. Am nächsten Tage weckte Harfenspiel die Freunde. Man eilte an eine Fontäne, die in der Mitte einer geräumigen Wiese höher als sechs Fuß empor sprang. Ihr Strahl fiel in ein Becken aus buntfarbigem Marmor (marmo misto). Einige Fischlein spielten in der klaren Flut. Dort machte man Morgentoilette und erfrischte sich. Unterdessen hatte Sollecito ein Volk Rebhühner erspäht, an das man sich auf geheimen Buschpfaden heranpirschte. Mit reicher Beute beladen, war man auf den Gipfel des Monte San Bartolo gelangt, von dem aus sich den Jägern ein eigenartiges Schauspiel darbot: ein Seekampf zwischen einem türkischen Piratenschiff und einer venezianischen Galeere, aus welchem die Venezianer als Sieger hervorgingen. Man begab sich später zur Villa Macingo (Abb. 11), die dem „Luogo de' Gotii" benachbart war. Nach Agostinis Skizzen stellt sich dieser Bau als ein Landhaus dar, das in der Hauptsache die Wohnräume um einen mittleren Sinus anordnet. Die Vorder- und Hinterfront erscheint vollständig in rundbogig und geradlinig abgeschlossene Loggien aufgelöst. Auf einer breiten Rampentreppe stieg man zur Villa empor und auf zwei Seitentreppen in ihr Inneres. Auch hier wurden die akademischen Freunde gastlich aufgenommen. Man unterhielt sich dabei über das Seeschauspiel und über die eheliche Treue, worauf einige der anwesenden Damen Madrigale mit Lautenbegleitung sangen. Unterdessen waren Edelleute eingetroffen, welche die Imperiale besucht hatten und nun ihre Damen in die Stadt zurückbegleiten wollten. Vor Aufbruch aber trug Sventato eine seiner Kanzonen vor, die erst jüngst in Novilara entstanden war. Auf diesem ungefähr vier italienische Meilen entfernten Kastell hatte Guidobaldo diesem Dichter ein ständiges Sommerquartier angewiesen. Mit rauschendem Beifall wurde seine Dichtung aufgenommen, worauf der größte Teil der Gesellschaft die Karossen bestieg und heimfuhr. Die Literaten aber zogen unter Lautenspiel und Gesang nach der Villa Barignani (Abb. 12), die ich gelegentlich der Auffindung des Idolino bereits erwähnte. Dort huldigte ein erlesener Kreis von Edelleuten und Damen auf einer blumigen, vor dem Palazzo gelegenen Wiese

dem Tanze. Das Landhaus lag, wie bereits erwähnt, nach Osten zu, oberhalb des Flusses, in der Nähe der Trümmerreste der altrömischen Ansiedlung. Es hatte, nach Agostinis Skizze zu urteilen, einen zentralen, säulengeschmückten Cortile. Nach Tisch wurde der Ball fortgesetzt. Außerdem disputierte man über die Schönheit der Frauen und über eine Prophezeiung, nach welcher man einen neuen Oberhirten der Christenheit ersehnte, der vermöge seiner Heiligkeit allein, ohne Waffengewalt die Uneinigkeit der Herrscher schlichten und die mohammedanische Großmacht stürzen würde. Unter dem Gesange einiger ländlicher Kanzonen pilgerte man zum Palast der Thomasi

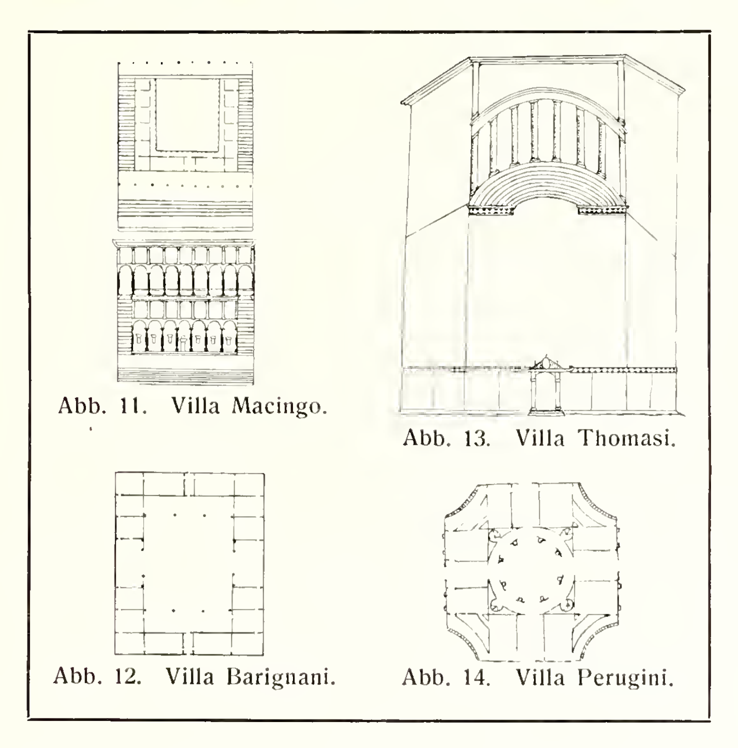


Abb. 11. Villa Macingo.

Abb. 13. Villa Thomasi.

Abb. 12. Villa Barignani.

Abb. 14. Villa Perugini.

(Abb. 13), der direkt unterhalb der Imperiale lag. Die von Agostini beigegebene Skizze scheint in perspektivischer Hinsicht völlig verfehlt zu sein. Jedenfalls kann man sich keine richtige Vorstellung vom Aussehen der genannten Villa machen. Die Literaten brachten in ihr die Nacht zu.

Am vierten Tage wurde wieder der ganze Vormittag dem Vogelfang gewidmet, worauf man sich dem Landhause der Perugini (Abbildg. 14) zuwandte. Es lag auf dem Rücken des Vorgebirges, etwa zwei Bogenschüsse von der Imperiale entfernt, oberhalb der Straße, die von Pesaro nach den Kastellen von Firenzuola di Mezzo und delle Gabiccie führt. Nach Agostinis Aufnahme war es ein Würfelbau, dessen Ecken in Kreissegmenten abgestumpft waren. Den Kern

bildete ein runder Säulenhof. Die Bedachung der Villa scheint eine Plattform gewesen zu sein, worauf die vier Wendeltreppen des Hofes hinweisen. Auch hier finden die Literaten eine glänzende Gesellschaft vor, die in dem hinter dem Palazzo gelegenen Garten gerade speiste. Unterdessen traf auch die gefeierte pesaresische Dichterin Lucretia Panetii Monalda ein, der später Stupido ein improvisiertes Loblied mit Lautenbegleitung widmete. Man disputierte mit ihr über die Schönheit des Gebietes von Pesaro und die der Lombardei. Darauf folgte das übliche Konzert, bestehend in Violin- und Gesangsvorträgen. In vorgerückter Stunde gab man Monalda bis zur Villa degli Angeli das Geleite, wo man sich von der schönen Frau verabschiedete. Die Akademiker suchten dann den „luogo della Duchessa" (Abb. 15) auf, welcher zahlreiche Gärten, Brunnen und Fischweiher besaß. Seinen Wasserreichtum verdankte er der antiken von Fulvius Flaccus erbauten Wasserleitung, die in der Nähe vorüberführte. Das Kasino der Villa hatte eine rechteckige Grundform.

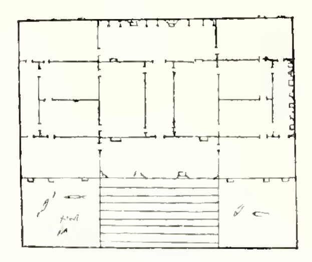


Abb. 15. Luogo della Duchessa.

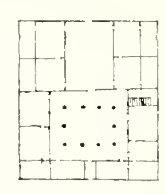
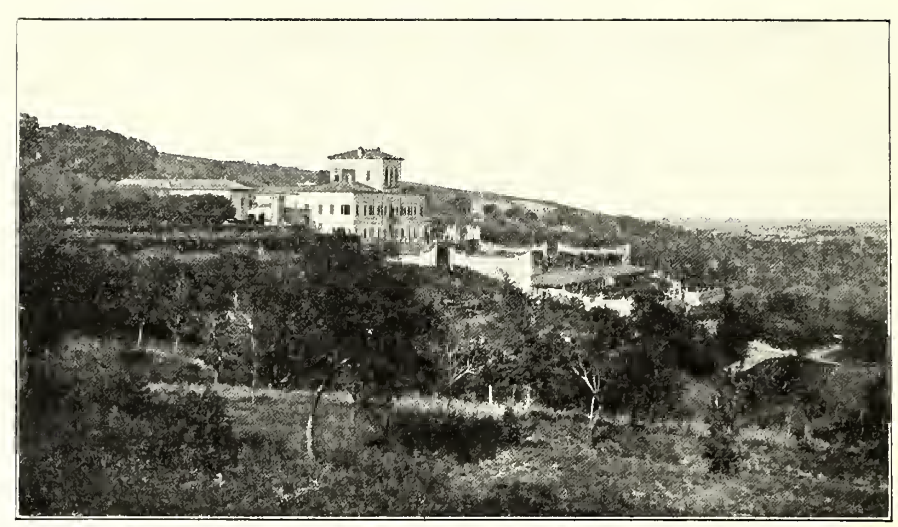


Abb. 16. Luogo dei Tortori.

Vorderfront und Rückseite öffneten sich in je einer Loggia. Zur ersteren gelangte man auf einer breiten Rampentreppe. Auf beiden Seiten derselben lagen quadratische Fischbehälter. Man bewunderte die Parkanlagen, die Wasserspiele und die Fische. In einer Brunnengrotte war die Tafel gedeckt, wo man bei Gesang und anregendem Geplauder bis spät in die Nacht verweilte. Bei Mondschein kehrten die Literaten um zwei Uhr in ihr gewöhnliches Standquartier, die Villa Soriana, zurück.

Am fünften Tage wanderten die Freunde, mit Netzen und Angeln versehen, hinab ans Meeresgestade. Sie bestiegen ein kleines Schiff, welches auf sechs kunstvoll geschnitzten Säulen ein aus blätterreichen Waldreben und Lorbeerzweigen geflochtenes Dach trug, und fuhren zum Fischzug aufs Meer hinaus. Man nahm auf offener See, auf einem aus dem Arsenale des Herzogs herbeigefahrenen Schiffe die Mahlzeit ein. Dabei wurde als Gesprächsthema: „Das Leben des klugen Mannes" behandelt. Dem Ragionamento schloß sich der Gesang einiger Motetten an. Darauf stieß man wieder an den Strand, wo die Fischer mit köstlichem Muskatellerwein bewirtet wurden.

Die Freunde kehrten in ihr Albergo zurück, wo sie beim Rauschen der Meereswogen sanft einschliefen. Am sechsten Tage wurde morgens wiederum gefischt, worauf man dem „luogo dei Tortori" (Abb. 16) einen Besuch abstattete. Diese Villa lag auf einem Hügel, um dessen Fuß die Meereswellen brandeten. Den Kern des Hauses bildete ein zentraler Säulenhof mit vorgelagertem Vestibül. In diesem Landhause wurde die ganze Fischbeute zubereitet und unter ergötzlichen und gelehrten Gesprächen verzehrt. So disputierte man z. B. über das Thema: „Von der Verzeihung der Beleidigungen". Bis zum Abend wurde musiziert und Schach gespielt. Als das Gestade bereits im Schatten des Monte Accio lag, begleitete man mehrere Kavaliere bis zum Hafen, von wo aus diese nach Pesaro zurückfuhren. — Der nächste Tag, der ein Sonntag war, wurde auf der eigenen Villa zugebracht. Ein Kaplan las eine Messe im Oratorium der Villa, das in der Form eines heiligen Grabes erbaut und mit vielen Reliquien ausgestattet war. Darauf lustwandelte man in einem Olivenlabyrinth und einem Gebüsch, das aus himmelhohen Eichen, immergrünen Lorbeerbäumen und Steineichen bestand. Der Palazzo Soriano und gegenüber von ihm eine Villetta, genannt „della Fortuna", lag direkt hinter der „Vedetta" der Imperiale. Heute stehen Bauernhäuser auf jener Stelle. — Die Freunde erhielten bald zahlreichen Besuch aus der Stadt in ihrem Tuskulum, das, nach Agostinis Skizzen zu urteilen, ein ungemein malerischer, mit Türmchen und Loggien bekrönter Bau gewesen sein muß. Man disputierte, der Heiligkeit des Tages entsprechend, über das Thema: „Der Wille Gottes", wobei zahlreiche Schriftstellen der Alten und der Kirchenväter zitiert wurden. Bei sinkender Abenddämmerung schieden die Geladenen aus dem ländlichen Heim. Die Literaten geleiteten sie ein gutes Stück Weges und kehrten dann auf ihr Besitztum zurück. In der Villetta, die hinter dem Palagio Soriano, inmitten einer von Gebüsch umrahmten Wiese sich erhob und nur aus zwei Kämmerchen mit Loggia bestand, wurde das Abendmahl eingenommen. Es war auf einem unbeweglichen Marmortischchen aufgetragen worden. Scherzend verglichen die Freunde das Häuschen mit der Einsiedelei zu Camaldoli. Zufrieden mit den stillen Freuden des verflossenen Tages, begab man sich zur Ruhe. — Am neunten Tage wurden die Villenbewohner durch eine Kanonade von zehn venezianischen Kriegsschiffen aus ihrem Schlummer geweckt. Diese Fahrzeuge waren nämlich in den Hafen von Pesaro eingelaufen. Man beschloß, den Tag mit der Besichtigung der Schiffe zuzubringen. Die zum Dienst der Villa Soriana am Gestade bereitliegenden Kähne wurden mit Körben beladen, in die man die reifsten Früchte des Villenparks, z. B. Melonen und Trauben, ferner viele Flaschen köstlichen Weines und alle Musikinstrumente verpackt hatte. Man fuhr zum



Bertulli.

Abb. 17. Villa Caprile (Mosca).

Hafen hinüber und legte am Schiffe des Kapitäns an, an dessen Bord man ein heiteres Gelage veranstaltete. Hierbei wurde auch der obligaten Ragionamenti und der musikalischen Genüsse nicht vergessen.

Am zehnten Tage huldigte man in der Campagna dem Jagdsport. Man speiste darauf im Freien an einer Quelle, die von den Felsen in ein grünes Waldtal niederschäumte. Ein plötzlich losbrechendes starkes Unwetter nötigte jedoch die Weidgenossen, frühzeitig das schützende Albergo aufzusuchen, von dem aus man auf dem wilderregten Meere ein Fischerboot gegen den Sturm ankämpfen sah. Man unterhielt sich über das Unwetter und über die Eitelkeit der Welt. — Am nächsten Morgen wehte scharfer, kalter Wind. Das Wetter war so trübe, daß man sich entschloß, in das städtische Heim zurückzukehren. Man nahm Abschied von der gastlichen Villa Soriana, hörte eine Messe im Klösterchen San Bartolo und fuhr auf der eigenen Karosse nach Pesaro. —

Aus diesen Memoiren Agostinis, die ich hier nur in auszüglicher Kürze mitgeteilt habe, trat uns besonders das Bild der Villa Imperiale, wie es in ihrer Glanzzeit ihre Besucher entzückte, in plastischer Greifbarkeit entgegen. Sie war die Krone der vielen Villen, die sich in ihrem Umkreise wie die Küchlein um die Henne auf der luftigen Höhe des Monte Bartolo angesiedelt hatten, und die von der erstaunlichen Baulust des pesaresischen Adels jenes Zeitalters zeugten, wobei der herrliche Gengabau erfolgreiche Schule gemacht zu haben scheint. Diese Landhäuser sind längst in Trümmer gesunken oder gänzlich umgewandelt worden. Agostini hat seinem Manuskript noch eine Reihe anderer architektonischer Skizzen beigefügt, die mit den

in seiner Erzählung erwähnten Villen nicht identisch sind, die aber offenbar wohl ebenfalls Villensitze aus der Umgebung von Pesaro darstellen sollen. —

Auch in der Regierungszeit des letzten Rovereherzogs war die Villa Imperiale ein gern aufgesuchter „luogo di delizie". So wurde in ihr am 5. Juni 1583 die Hochzeit Lavinias della Rovere, der Schwester Francesco Marias II., mit dem Marchese del Vasto unter unerhörtem Pomp gefeiert.[208]) Dies Fest sollen zwölf der berühmtesten italienischen Dichterinnen jener Zeit, Tullia von Arragon, Gaspara Stampa, Laura Terracina, Chiara Mataini, Lucrezia Gonzaga da Gozzuolo, Claudia della Rovere, Costanza d' Avalos, Ercilia Cortese, Elisabetta Cini, Isabella Genga, Minerva Bartoli und Laura Battiferri, verherrlicht haben.[209]) Und Torquato Tasso dichtete für



Bertulli.

Abb. 18. Villa Caprile, Gartenterrassen.

jenen Freudentag das sehöne Sonett, welches mit den Versen anhebt[210])

„Nuova Lavinia spietata dote
Non ha del sangue di famose genti . . .“

Neben Castel Durante war Monte Imperiale der Lieblingsaufenthalt Franceseo Marias. Dort pflegte er alljährlieh im Sommer seinen Palastsehweizern auf dem am Eingang der Villa gelegenen „prato“ ein Festmahl zu geben.[211]) Und besonders großartig gestaltete sich der naeh dem Braueh der Zeit sehr beliebte Wettlauf naeh dem „palio“, einem kostbaren Seiden- oder Brokatgewande, das der Sieger erhielt. Aueh die Zahl der Damen, welehe diesem Vergnügen eifrig huldigten, war oft sehr bedeutend. So nahmen z. B. am 28. Juni 1587 300 Damen an diesem auf der Imperiale veranstalteten Spiele teil.[212]) Besonders gern besuehte Franeeseo Maria die von ihm auf dem höehsten Gipfel des Monte Bartolo erbaute Vedetta, wo er zuweilen die Messe zu hören und zu speisen pflegte.[213]) Ein prunkvolleres Landhaus sehuf er sieh in der Nähe von Castel Durante auf dem Monte Bertieehio, hoeh über dem waldigen Metaurustale thronend, auf dessen Sohle man auf mäanderartig angelegten Pfaden niedersteigen konnte.[214]) Ein ungünstiges Gesehiek hat über diesen Bauten gewaltet. Sie sind längst spurlos vom Erdboden versehwunden. Und merkwürdigerweise war aueh die Villa Imperiale, obgleieh ihr Besitzer naehweislich namhafte Summen für ihre Instandhaltung ausgab,[215]) frühzeitig nahe daran, dem völligen Ruin anheimzufallen. So war sie bereits im Todesjahre Franceseo Marias II., 1631, wie wir aus einer diesem Jahre entstammenden Aktennaehricht wissen, so baufällig, daß in den Zimmern des obersten Stoekwerkes der Stuekbelag vor Feuehtigkeit abbröekelte.[216]) Erinnern wir uns daran, daß schon Bernardo Tasso in seinem Briefe an Vineenzo Laureo die Zimmer der Sforzavilla als die gesünderen bezeiehnete.[217]) Also schon damals seheinen sie feueht gewesen zu sein.

Wir haben nämlich die Ursaehe des überraschend sehnellen Verfalls des herrliehen Bauwerks ohne Frage in dem Umstande zu suehen, daß Genga bei aller großartigen Durehführung seiner genialen Bauidee doeh zu wenig Rücksieht auf die natürliehe, sehr exponierte Lage der Villa genommen hat. Wer die ätzende und zersetzende Wirkung der salzhaltigen Meeresluft, besonders die der Winterstürme kennt, der wird die Anwendung der aus Baeksteinen gemauerten Plattformen anstelle sehräg gestellter Pult- oder Walmdäeher ohne weiteres verurteilen müssen.

Sobald der bindende Mörtel dieser Abschlüsse zerstört war, war natürlich aueh das Einsickern der winterlichen, oft mit Sehnee durch-

setzten Regenschauer unvermeidlich. Und vom Bergeshange her trug, nachdem die Röhrenleitungen der Brunnenanlagen undicht geworden, das ausrinnende Wasser dazu bei, auch von diesem Trakte her das Bauwerk vermorschen zu lassen. Ganz ähnlich hat ja be-



Abb. 19. Villa Vittoria (Vorderansicht). Bertulli.



Abb. 20. Villa Vittoria (Seitenansicht). Bertulli.

kanntlich das Wasser in Villenanlagen wie in der Madama und im Palazzo del Tè zerstörend gearbeitet. So ist z. B. die früher zu dem letztgenannten Suburbanum gehörige Gartenabschlußfront mit Grottenanlage, deren Abbild uns eine Frescodarstellung Giulio Romanos überliefert hat,[218]) fast gänzlich vom Erdboden verschwunden.

Nach dem Ableben Francesco Marias II. (28. April 1631), dessen einziger Sohn Federico infolge seines ausschweifenden Lebenswandels in der Blüte seiner Jahre vom Tode dahingerafft wurde (1623),[219]) zog Urban VII. das Herzogtum Urbino als erledigtes Kirchenlehen ein.[220]) Wie bereits erwähnt wurde, fiel damals die Villa Imperiale und die gesamte bewegliche Habe der Rovere durch die Verheiratung Vittorias della Rovere mit dem Großherzog Ferdinando von Toscana an die Medici.[221]) Und als auch dieser Herrscherstamm mit dem Ableben Giovanni Gastos (9. Juli 1737) ausgestorben war, ging sie nebst andern Liegenschaften auf Grund der Wiener Friedensbestimmungen vom Jahre 1735 in den Besitz des Herzogs



Bertulli.

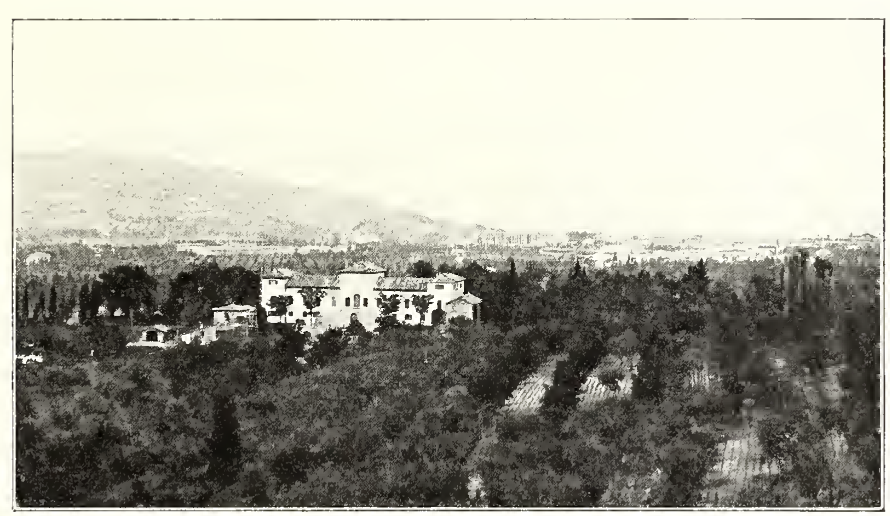
Abb. 21. Villa Vatielli.

Franz Stephan von Lothringen über.[222]) Von da an verfiel das imposante Lustschloß immer mehr, da niemand an seine Erhaltung dachte.[223])

Auch der Sforzabau befand sich in einem traurigen Zustande der Verwahrlosung. Die Dächer waren eingefallen, der Regen drang in die Zimmer ein und löschte die Farbenpracht der ansehnlichen Fresken immer mehr aus. Die uralten, schattenspendenden Bäume und die prachtvollen exotischen Gewächse der Gärten fielen der Axt stumpfsinniger Bauern zum Opfer.

Dieser barbarische Zerstörungsprozeß währte ungehindert fort, bis im Jahre 1763 Papst Clemens XIII. den Landsitz den aus Spanien und Portugal vertriebenen Jesuiten als Zufluchtsort anwies. Die

Villa erfuhr nunmehr wenigstens eine notdürftige Ausbesserung. Notdächer wurden aufgesetzt, die Fenster geschlossen und somit dem weiteren Vernichtungswerke der Wettereinflüsse Einhalt geboten. Im übrigen mußte sich aber die Imperiale manche gewaltsame Veränderung gefallen lassen, wie sie dem Zwecke einer derartigen Ordensniederlassung entsprach. So wurde z. B. die Gartenloggia zugemauert und der Salone als Oratorium benützt. Die Zimmer wurden als Zellen eingerichtet. Die Fresken der Sforzavilla, besonders ihre mythologischen Partien, wurden durch eine „schöne, weiße" Kalktünche „unschädlich" gemacht, und der mit der Umwandlung des Landsitzes beauftragte Architekt Vichi aus Fano ließ — horribile dictu — die aus Alessandro Sforzas Zeit stammende, von der Villengründung berichtende Erinnerungstafel in ein Wasserbecken



Bertulli.

Abb. 22. Villa Antaldi.

umarbeiten, in welchem die Küchengeräte der frommen Genossenschaft fortan gereinigt wurden.[224])

Im Jahre 1777 bestätigte Papst Pius VI. dem Principe Orazio Albani die ständige Erbpacht der Villa Imperiale. Die Jesuiten verließen sie jedoch erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts.[225])

Im Jahre 1880 begann der Generalprokurator des Casa Albani, Graf Giacomo Mattei, das Riesenwerk einer Wiederherstellung der Villa in Angriff zu nehmen.[226]) Man forstete den sinnlos niedergeschlagenen Wald wieder auf, so daß er jetzt eine Schutzwehr gegen den Nordwind bildet, schuf neue Gartenanlagen und Wege und wandelte die unterhalb der Sforzavilla gelegene Berghalde in eine sehr ertragreiche Vigna um. Ferner ließ Mattei von dem pesaresischen Maler Giuseppe Gennari die Fresken der alten Villa restau-

rieren, was aber, wie wir noch sehen werden, leider zum größten Teile recht pietätlos und ungeschickt ausgeführt worden ist. Durch den Tod des genannten Künstlers (1882) wurde diese Übermalung, man kann sagen, glücklicherweise unterbrochen, so daß wenigstens einige Gemälde, wenn sie auch stark verblichen und verwittert sind, unberührt geblieben sind und also ihre ursprüngliche stilistische Eigenart bewahrt haben.

Durch Erbschaft ging schließlich die Villa in die Hände der in Mailand ansässigen Principi Litta Castelbarco Albani über, die sie noch heute besitzen. Schon seit Jahren lassen sie an der Wiederherstellung des Gengabaues arbeiten, die im Sommer des vergangenen Jahres, wo ich das dritte Mal in Pesaro weilte, in der Hauptsache beendet wurde. Meine mühevollen Studien in der Villa erschwerten diese Nachkommen einer berühmten Mäcenatenfamilie durch kurz bemessene „Permessi" ungemein, und die Erlaubnis zu den erforderlichen photographischen Aufnahmen war an unerquickliche, kostspielige Bedingungen geknüpft.



Bertulli.

Abb. 23. Villa Guerrini.

Auf lange Zeit hin hat der einzigartige Sommersitz der kunstsinnigen Rovere auf den Villenbau im Gebiete von Pesaro veredelnd gewirkt. So ist selbst an einer ganzen Reihe von Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts dieser Einfluß nachzuweisen. Sie überraschen in einer Zeit, wo in anderen Provinzen Italiens beim Villenbau eine erschreckende Verrohung des Kunstgeschmackes wahrzunehmen ist, durch Großartigkeit ihrer Komposition und erinnern teilweise in

ihren Einzelheiten, insbesondere in der Anordnung ihrer Gärten an die beste Tradition der „Hochrenaissance“, wie sie jenes klassische Kunstwerk des noch viel zu wenig gewürdigten Urbinaten Girolamo Genga verkörpert und ausstrahlt. Unter diesen Landhäusern, die ich im weiten Umkreise von Pesaro besuchte, hebe ich als in ihren Baumotiven besonders wirkungsvoll die folgenden hervor.

Die außerhalb der Porta Rimini, oberhalb der flaminischen Straße, am Fuße des Monte Bartolo gelegene Villa Caprile (Mosca; Abb. 17),

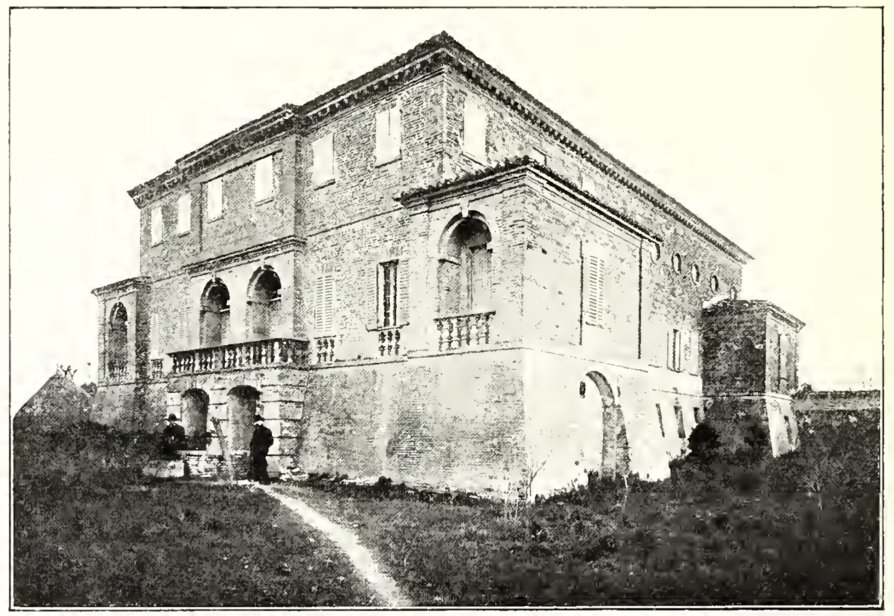


Bertulli.

Abb. 24. Villa Bonamini.

die augenblicklich das Heim der „Accademia agraria pesarese“ ist. zeichnet sich durch ihre grandiose Gartenanlage aus. Diese geht mit ihrem malerischen, dem bergigen Terrain angepaßten Terrassenwerk (Abb. 18), ihren Grotten, Wasserspielen und Springbrunnen und ihrer Zypressenallee unverkennbar auf einen alten Plan zurück. Das Kasino ist leider gänzlich modernisiert worden. Mehr nach der Stadt zu, an derselben Hügelabdachung, erhebt sich die aus einem würfelförmigen mittleren Herrenhause und zwei seitlichen Säulenhallen reizvoll gruppierte Villa Vittoria (Abb. 19 und 20), die einige interessante griechische Inschriften besitzt.

An der in der Nähe der Heerstraße, auf ihrer anderen Seite gelegenen palastartigen Villa Vatielli (Abb. 21) ist die (jetzt teilweise verbaute), in luftigen Rundbogenarkaden aufgelöste Gartenfront architektonisch wertvoll. Die beiden übereinander angeordneten Loggien (von denen eine das Palladiomotiv zeigt) ihres Mittelrisalites erinnern sehr lebhaft an die Villa Torlonia in Frascati. Außer der bereits genannten, noch von Guidobaldo II. errichteten Villa Miralfiore, die erst kürzlich ein ganz verändertes Aussehen erhalten hat,[227]) ist der bei Pantano gelegene, mit einer prächtigen Rampentreppe geschmückte Gruppenbau (drei Türmchen mit Zwischentrakten) des Marchese Antaldi (Abb. 22) bemerkenswert. Auf benach-



Bertulli.

Abb. 25. Villa Palazzi.

barten Hügeln thronen die großzügig entworfene, von einem schattendunklen Zypressenpark umgebene Villa Guerini (Abb. 23) (eine mächtige, von zwei würfelförmigen Seitenbauten flankierte Rundbogenarkade) und der ländlich schlichte Sommersitz Bonamini (Bauernhaustypus: Turm mit Seitentrakt), der eine altitalienische Parkanlage mit Pergolen und uraltem Zypressenviale besitzt (Abb. 24). Gegen Novilara zu liegt das höchst originelle Landhaus der Palazzi (Abb. 25), dessen Grundriß den von vier Türmen flankierten Kastelltypus benützt, und dessen architektonische Schmuck- und Gliederungsmotive deutlich auf die Formensprache der Villa Imperiale hinweisen. In Trebbio antico endlich folgt der Terrassenpark des ländlich beschei-

denen, aber in seinem Innern mit prachtvollen barocken Fresken ausgemalten Kasinos Bolis (Abb. 26) den Prinzipien des altitalienischen Parkstils.



Bertulli.

Abb. 26. Kasino Bolis.



Alinari.

Abb. 27. Villa Imperiale.

ZWEITES KAPITEL. 

DIE BAULICHE ANLAGE.

Wie bereits erwähnt wurde, setzt sich das architektonische Schaubild, welches die Villa Imperiale, von der alten „Via Flaminia“ aus gesehen, dem Wanderer darbietet, aus zwei Gebäuden zusammen, die verschiedenen Stilperioden angehören.

Der vordere, von einem schlichten Wartturm überragte, kastellartige Bau, der vollkommen frei steht und also am meisten ins Auge fällt, vertritt, wie noch eingehend dargelegt werden wird, den Typus der toskanischen Frührenaissancevilla.

Der dahinter mit seinen beiden luftigen Turmloggien sichtbare zeigt den von der römischen Bauweise beeinflußten Typus der Hochrenaissancevilla.

I. DER SFORZABAU. □□□

Dieser ältere Teil (Abb. 27) des umfangreichen Baukomplexes erhebt sich auf einer mit Hausteinen abgepflasterten Terrasse, die von weiträumigen, auf wuchtigen Pfeilern lastenden Kellergewölben und abgeböschten Stützmauern aus Backstein getragen wird. Ihre Süd- und Nordseite messen je 42,50 Meter, ihre beiden andern Seiten

je 40,25 Meter. Nord- und westwärts schmiegt sie sich der Hügelabdachung an. Nach Süden und Osten zu tritt das von lisenenförmigen Stützpfeilern verstärkte und in lukenartigen Fenstern sich erschließende Mauerwerk dieses Substruktionsbaues offen zutage. Eine bankartige Brüstung bekrönt es. Diese ist von Röhren durchbrochen, welche das auf die Terrasse auffallende Regenwasser ableiten. In der Süd- und Ostfront führen Tore zu den vom heutigen Besitzer der Villa, dem Principe Albani-Castelbarco, als Weinkeller benützten Räumen, von denen einige in den kriegerischen Zeitläuften ihres Erbauers für dessen Söldnertruppen als Kaserne, andere als Marställe gedient haben sollen.[1])

Dem Beschauer, der auf der aussichtsreichen Terrasse den Villenbau umschreitet, erweist sich dieser als ein etwas unregelmäßiges Quadrat. Süd- und Nordfront haben je eine Länge von 35, West- und Ostfront eine solche von je 33 Metern. Das Gebäude als kubische Gesamtheit betrachtet, bildet einen zweigeschossigen, in Backstein ausgeführten Würfelbau, der oben nach dem Dache zu durch ein aus enggestellten, etwas schwächlich profilierten Steinkonsolen bestehendes Kranzgesims abgeschlossen wird.

Aus den freien Ecken des Hauses und in der Mitte der südlichen, westlichen und nördlichen Front wachsen konsolenartige Ziegelsteinauskragungen mit Bogenfriesen heraus. Sonst zeigt die Schauseite keinerlei rhythmische Gliederung. Die Fassade ist glatt geputzt. Erdgeschoß und piano nobile sind durch keine Gurtgesimse voneinander geschieden. Die Fenster der beiden Stockwerke sind sehr unregelmäßig über die Wandfläche verteilt. Mannigfache bauliche Veränderungen haben, wie wir in einem Rekonstruktionsversuch des ursprünglichen Zustandes des Landsitzes nachweisen werden, die Südfront des Gebäudes sehr nüchtern umgestaltet.

Der 16,31 Meter aufragende Turm ist nicht in streng symmetrischer Anordnung in die Mitte der ebenfalls ganz schlicht gehaltenen Ostfassade eingebaut; er ist vielmehr nach der Hauptfront der Villa zu gerückt. Heute besitzt er außer dem Erdgeschoß fünf Stockwerke, die sich nach der Ostseite in ebensovielen, nach der Westseite zu in zwei Fenstern erschließen. Das vierte und fünfte Stockwerk hat außerdem nach Süden und Norden blickende kleine Fenster. Das vierte Geschoß wird vom fünften durch ein dreiteiliges Gurtgesims mit darüber sitzender Schräge mit Rundstab abgegrenzt, das von einem Bogenfries auf herausgekragten Ziegelkonsolen getragen wird.

Der Turm ist nach oben mit einer gepflasterten Plattform abgeschlossen, auf welche man durch eine Falltür hinaufsteigt. Die mit einem Kranzgesims (Platte, Sima, Platte) bekrönte Brüstung wird von der Mauerfläche des fünften Stockwerkes durch ein ähnlich

profiliertes Gurtgesims abgegrenzt. Etwas unterhalb desselben ragen aus den freien Ecken aus Haustein hergestellte Wasserspeier hervor.

In seinem Erdgeschoß öffnet sich der Turm in einem weiten Portale (Abb. 28), das durch die Harmonie seiner Verhältnisse und durch das feinkörnige und zartgeäderte Marmormaterial prächtig wirkt.

Unwillkürlich erinnert man sich vor diesem Tore an die große Eingangspforte des „Palazzo prefettizio“ zu Pesaro, die mit ihm in der ganzen Anlage und Profilierung übereinstimmt. Das Imperialetor macht vielleicht einen noch etwas reicheren Eindruck. Dort wie hier besteht das Tor aus kräftigen Türgewänden, geradem Sturz, glattem Fries und Verdachung. Die Gewände fußen auf einer Art ionischer Basis, die sich aus zwei Platten, einer Hohlkehle, Platte und wulstartigem Rundstab zusammensetzt. Die Gewände zeigen als Profil Platte, Kymation und einen kräftigen Eckenrundstab. Gleich profiliert ist auch der Sturz, dem in der Mitte ein mit dem steigenden Löwen, dem Wappentiere der Sforza, verzierter, als heraldisches Schildchen gebildeter Keilstein eingefügt ist. Charakteristisch für die frühe Zeit der Entstehung des Tores sind drei, an gotische Bünde erinnernde Blattwülste, bei denen die nach oben und nach unten entwickelten Eichenblätter in naiv-naturalistischer Weise durch einen gedrehten Strick fest gehalten werden. Die Form dieser Bünde, die in der Feinheit ihrer Ornamentierung sehr an Ziegelbau erinnert, ist vielleicht von der bologneser Bauweise beeinflußt.[2]) Über dem Türsturz liegt, wie schon gesagt wurde, ein glatter Fries und darüber eine Verdachung, bestehend aus Sima mit Unterglied, Platte mit Unterschneidung und ionischen Kymation mit darunter sitzendem Zahnschnitt.

Bekrönt wird das Ganze durch eine mit Platte, lesbischem Kymation eingerahmte und nach unten durch Sima, Unterglied und Zahnschnitt abgeschlossene Marmortafel, die als Füllung über einem Inschriftstreifen einen nach links geneigten Wappenschild mit Helmzier und als Akanthusblätter ausgebildeten Helmfedern enthält. Der Helmaufsatz besteht aus einem Drachen mit gespreiztem Zackenflügel, der einen mit großem, spitzen Demantstein gezierten Ring empor hebt, und dessen langer Hals in ein bärtiges Menschenhaupt endigt. Zu beiden Seiten von der Stelle, wo der Drache auf dem Helme ruht, sind die Buchstaben AL. SF. (Alessandro Sforza) eingegraben. Der Wappenschild ist in vier Felder eingeteilt. Das linke untere und das rechte obere zeigen den „leone rampante“ (steigenden Löwen), der sich auf die linke Hinterpranke stützt und in der linken Vordertatze einen Quittenapfel hält. Dieses Symbol spielt auf das Stammländchen der Sforza, auf die Grafschaft Cotignola, an. In den beiden anderen Feldern befinden sich je drei horizontal gewellte Querbalken.



Bertulli.

Abb. 28.
Einfahrtstor der Sforzavilla.

Dieselben deuten auf die verwandtschaftlichen Beziehungen hin, welche das Haus Sforza mit dem der Visconti verband.[3])

Unter dieser in Halbrelief feingliedrig ausgeführten Wappenschilderei steht die Inschrift:

ALEXANDER SFORTIA MCCCCLXVIII.

Das Wappen ist — wohlgemerkt — in einem kleinen Abstande über dem Torsturz in die Mauer eingelassen.[4]) Es verrät auch in der heraldischen Behandlung einen späteren Stilcharakter, ist also offenbar später über dem früher entstandenen Tore eingemauert worden.

Durch dieses gelangt man zunächst in einen zentralen Hof (Abb. 29) von unregelmäßigem, quadratischem Grundriß. Er ist von



Bertulli.

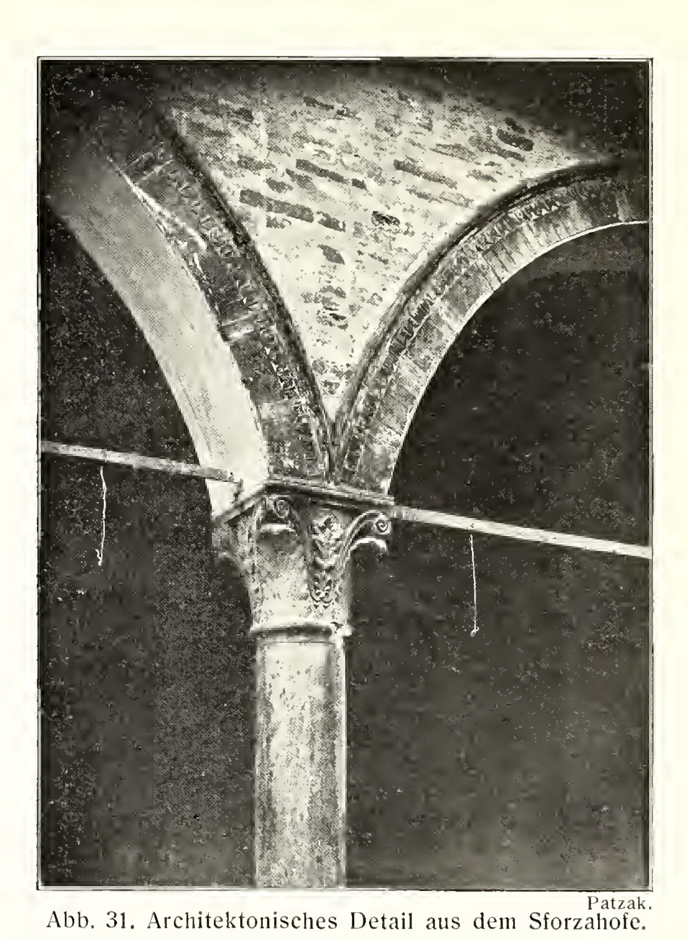
Abb. 29. Innenhof der Sforzavilla.

Arkaden umgeben. Die der Nordwand (Abb. 30) ist heute zugemauert. Diese Loggien werden von acht, für die weite Stichbogenstellung etwas kurzschaftigen Marmorsäulen mit Frührenaissancekapitell und der für die Frühzeit charakteristischen, etwas steifen attischen Basis gebildet. Die Kapitelle zeigen oben einen dünnen, in der Grundform quadratischen, mit Platte und lesbischem Kymation profilierten Abakus, dessen Ecken von Voluten mit glatten, respektive gezähnten Schilfblättern getragen werden. Vier Kapitelle (Abb. 31) sind ringsum mit solchen Blättern umkleidet. An zwei Kapitellen sitzen zwischen den



Patzak.

Abb. 30. Nordwand des Sforzahofes.



Patzak.

Abb. 31. Architektonisches Detail aus dem Sforzahofe.

Eckblättern palmettenartige Zierglieder, welche aus einem von den Volutenstegen umschlungenen, oben wie eine heraldische Lilie, unten als Blatt mit Callafruchtstab gestalteten Ornament herauswachsen. Ein Kapitell weist zwischen den Volutenstegen eine aus Akanthus gebildete Palmette auf; das letzte endlich zeigt ein von einer kleinen Palmette getragenes, großes, ausgezahntes Blatt mit einem Blütenkolben.

Vom Säulenschafte trennt das Kapitell ein einfacher Rundstab. Bei einzelnen Säulen klingt die Erinnerung an die korinthische, beziehungsweise an die komposite Säule in einem schwach ausgebildeten Korbe nach.

Die Stirnseite der die Säulen verbindenden, etwas gedrückten Backsteinbögen, die ganz in der Weise der Frührenaissance ohne jedes Gebälk auf die Kapitelle aufsetzen, sind durch ein schwaches Profil, bestehend aus kleiner Platte, lesbischem Kymation und darunter befindlichem, einfachem Blattkranz gegen die darauf lagernde Ziegelfläche abgegrenzt. Dieses Ornament ist in der Weise hergestellt, daß jeder der oben mit einem schwachen Glied abgeschlossenen Bogenprofilsteine ein schildartig geformtes, mit plastisch herausgearbeiteter Mittelrippe verziertes Blatt enthält.

Unmittelbar über den Archivolten setzt ein aus Kehle, Platte, Rundstab, Platte, Kehle bestehendes Marmorgurtgesims auf, das ebenfalls stark an gotische Profile erinnert. Darüber, oberhalb einer verhältnismäßig breiten Backsteinfläche, folgt in der Höhe der Fenstersolbänke ein aus Sima mit Unterglied und Zahnschnitt zusammengesetztes Marmorgesims, das ehemals die Brüstung der oberen, von Marmorsäulchen getragenen Loggia abschloß. Diese offene Galerie wurde später ähnlich wie im Höfchen des Torre del Gallo (ursprünglicher Zustand) in Florenz zugebaut und mit kleinen Fenstern nach dem Hofe zu geöffnet (Abb. 32). Dabei sind die früher die Holzdecke und das Dach tragenden, senkrecht über den Erdgeschoßsäulen stehenden, schlanken Frührenaissancesäulchen teilweise mit eingebaut worden, so daß sie jetzt nur noch als Viertelsäulen vor die Wandfläche vorspringen. Das mittlere Säulchen der Nordwand ist ausgebrochen worden. Man sieht jedoch noch in der Mitte über dem Brüstungsgesims die Stelle, wo die Basis gestanden hat. Jene oberen Säulen (vgl. Abb. 29) erinnern noch weit weniger als die der Erdgeschoß-Arkade an die antike Säule, sondern sie weisen mit ihren Blattknäufen unter den Ecken des Abakus mehr auf die Gestalt des gotischen Knospenkapitells hin. Bei einigen dieser Säulchen sind, soweit man aus der etwas verwitterten Formengebung ersehen kann, Anklänge an die ionische Säule zu erkennen. Die zwischen Wulst und Plinthe vermittelnden, stilisierten Eckblätter der Säulen-

basen stellen sich wiederum als klare Erinnerung an die gotische Formensprache dar.

Für die frühe Zeit der Erbauung des ganzen Säulenhofes spricht außer den dem Backsteinbau entlehnten Frührenaissanceformen die wenig anspruchsvolle Überdeckung der unteren Arkaden mit kassettierter Balkendecke aus Lärchenholz, die nur an den Gesimsen mit flachem Zahnschnitt dekoriert ist, und die, einigen Farbenresten nach zu urteilen, früher bemalt gewesen sein muß.



Alinari.

Abb. 32. Säulenhöfchen der Villa „Torre del Gallo".

Die Arkaden werden in Bogenkämpferhöhe durch kräftige Eisenanker zusammen gehalten.

In der Mitte des mit „gestellten" Ziegeln abgepflasterten Hofes befindet sich ein tiefer Ziehbrunnen mit prächtiger Brüstungseinfassung aus Marmor, die mit drei sehr beschädigten Wappenschilden geschmückt ist. Der noch am besten erhaltene zeigt ein ähnliches Wappen wie die Marmortafel überm Hauptportale: Helm mit Drachensturz, umgeben von Akanthusgerank; in den Feldern einen Adler und den bekannten „leone rampante". Der zweite ist vierfach geteilt. Links oben erblickt man den von stilisiertem Bandwerk umschlungenen Ring mit Diamant, rechts und links unten je zwei Drachenflügel, rechts oben ein Schachbrettmuster. Das dritte Wappen hat ebenfalls vier Felder. Das obere linke und das rechte untere enthält einen heraldisch stilisierten Adler, das obere rechte und linke

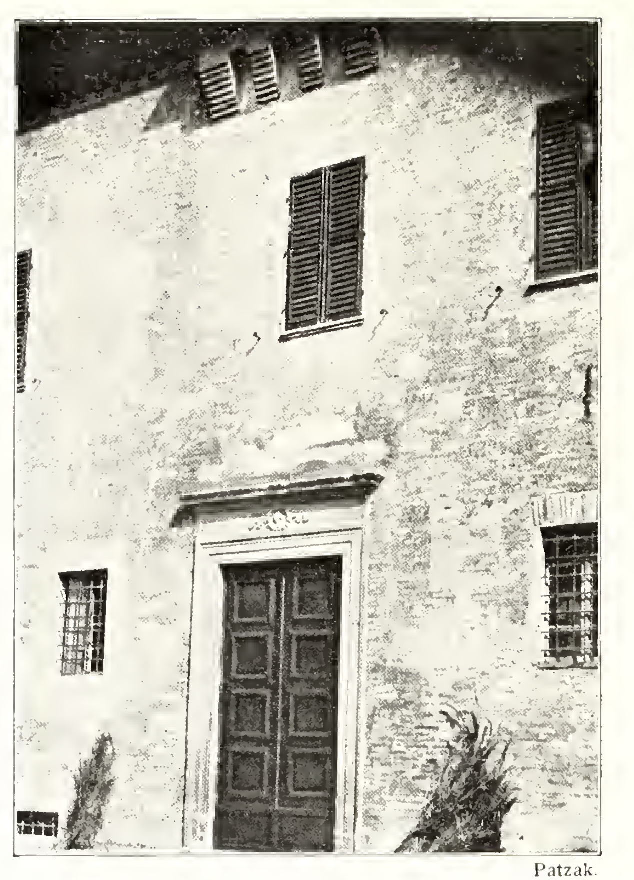
untere einen steigenden Löwen, der einen Zweig mit einem von zwei Blättern flankierten Apfel in der rechten Pranke trägt.

Der „pozzo“ ist nicht wie bei vielen anderen Kastell- und Villenhöfen der Frührenaissance gerade in der Mitte des Cortile gelegen, sondern er ist etwas mehr nach der von der Ost- und Südfront gebildeten Ecke hin gerückt.

Um diesen mit Zisterne versehenen Arkadenhof gruppieren sich wenig achsengemäß fünfzehn Räume verschiedener Größe, die in früherer Zeit wohl durchweg zu wirtschaftlichen Zwecken gedient haben mögen. Außer dem Turmtor existierte früher noch ein Eingang zu den Ställen, welcher das Erdgeschoß des Westflügels durchbrach. Derselbe war bis vor kurzer Zeit zugemauert. Bei meinem letzten Besuch der Imperiale (im März 1906) fand ich diesen alten Ausgang wiederhergestellt. Und zwar ist der Maueröffnung ein aus dem bescheidenen Landsitz der Rovere zu Fossombrone stammendes Türgeschränk (Abb. 33) eingebaut worden.

In der linken Ecke des Loggienhofes vermittelt eine stark beschädigte Steintür den Zugang zu den oberen Gemächern der Villa (Abb. 34). Sie besteht aus einem kräftig profilierten Türgewände, ebensolchem Sturz, einem dekorativen Fries und weit vorkragender, geradliniger Verdachung. Die Türfascien setzen sich aus Platte, blendrahmenartiger Schräge, Eierstab, einem Doppelrahmen, dessen innere Hälfte vertieft ist und gegen die äußere zurücktritt, und aus einem markig herausgearbeiteten Eckenrundstab zusammen. Die Laibung des Gewändes ist schmal. Die ungefähr dieselbe Breite wie der Türabschluß aufweisende Friestafel sitzt unmittelbar auf jenem auf und hat als plastischen Schmuck in der Mitte einen schmalen, heraldischen Schild mit loderndem Flammenbecken.[5]) Auf beiden Seiten desselben hängen dicke Blätterfestons an Ringen nieder, die nach dem Wappenschilde zu in stilisiertem Bandwerk, nach den Schmalseiten der Friestafel zu in großen Stoffquasten enden. Die mächtig vorspringende Sturzverdachung besteht aus Sima, Platte, Kehle, Rundstab, Platte, Schräge und Platte.

Durch diese Tür betritt man zunächst ein mit seinen Ausnischungen auf Girolamo Genga als Urheber hinweisendes Vestibül (vgl. Abb. 35, 4. Scala principale), in dem eine gerade Treppe in zwei gegeneinander gekehrten Läufen zum piano nobile emporführt. Diese sind mit Tonnengewölben eingedeckt, wie sie die Hochrenaissance liebte. Daß dieses Treppenhaus eine spätere Zutat ist, dafür sprechen auch die beiden Fenster auf dem ersten Podest, denen man es wegen der von den andern Fenstern abweichenden Gestalt sofort ansieht, daß sie erst nachträglich in die Südfassade eingebrochen worden sind (vgl. Abb. 27, Front). Vom Podest aus führt ein gerader Lauf mit dreiundzwanzig Stufen zu einem



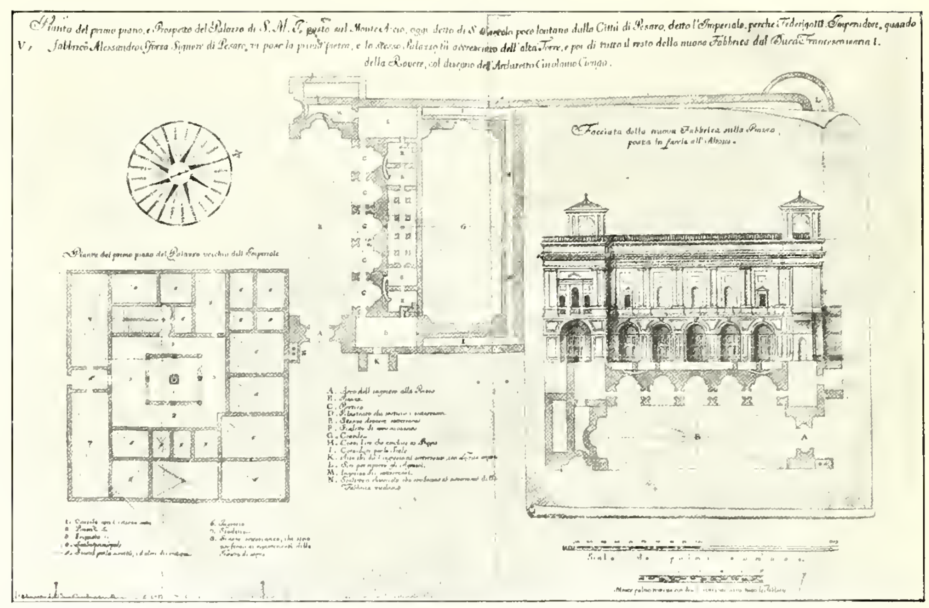
Patzak.

Abb. 33. Westtor der Sforzavilla.



Patzak.

Abb. 34. Eingang zum Treppenhause der Sforzavilla.



Buonamici gez. phot. Bertulli.

Abb. 35. Sforza- und Roverebau der Villa Imperiale (Grundriß) und Roverebau (Aufriß).

Vorraum, aus dem man zunächst auf die zugebaute, obere Hofloggia und von dort geradeaus in den sogenannten Eidschwursaal gelangt, der eine Zimmerflucht von acht verschieden großen Wohnräumen eröffnet.

* * *

Haben wir uns so durch einen Gang um die Villa herum in ihr Inneres über ihre heutige Gestaltung orientiert, so möge nunmehr eine ideelle Wiederherstellung ihres ursprünglichen Zustandes aus ihrem innern Kern heraus nach außen hin versucht werden.

Auf diesen Betrachtungsweg verweist uns ohne weiteres die bereits erkannte unregelmäßige Hofanlage und die wenig achsengemäße Anordnung der Erdgeschoßräume, welcher natürlich auch die Gruppierung der oberen Gemächer entsprechen mußte. Aus diesen Mängeln entspringt denn auch in letzter Linie die wenig symmetrische Erscheinungsform der äußeren Fassaden als Ausstrahlungen des innern Kerns.

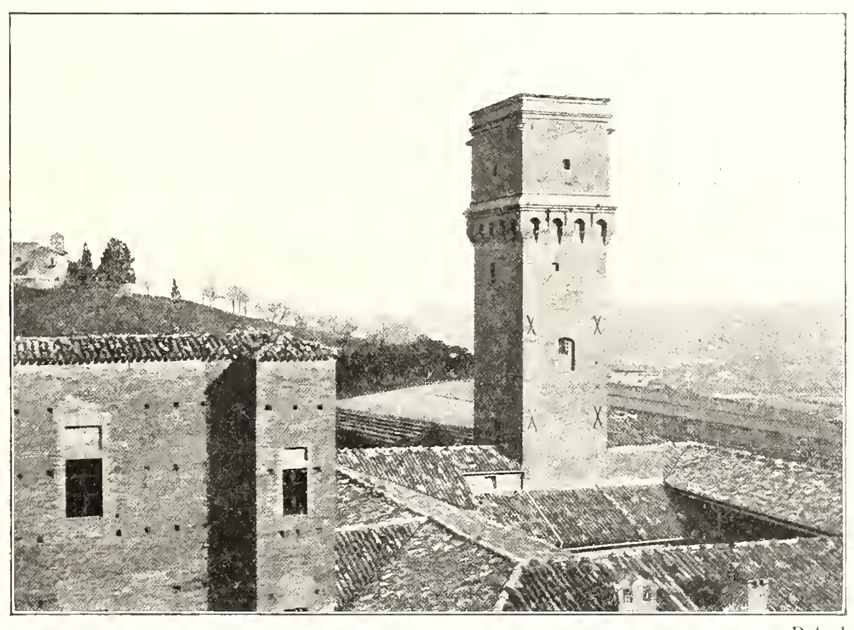
Der bereits erwähnte Eidschwursaal (Abb. 196) bietet, wie ich nach langwieriger und mühsamer Untersuchung schließlich habe feststellen können, den wichtigen Schlüssel zur Erkenntnis und Herausschälung der ursprünglichen Anlage des Landsitzes dar.

Genga hatte augenscheinlich, als ihm der Auftrag zuteil wurde, den Sforzabau für die Ansprüche eines aufwandreicheren Fürsten-

haushaltes herzurichten, vor allem neue Wohnräume zu schaffen. Und zwar scheint insbesondere die Forderung nach einem zweiten, größeren Repräsentationssaal vorgelegen zu haben. Wo sollte dieser aber bei der großen Raumbeschränkung, welche die im allgemeinen auffallend kleinen Zimmer der Imperiale noch heute greifbar machen, eingebaut werden? Genga war bei der Lösung dieser schwierigen Frage genötigt, sich lediglich von praktischen Gesichtspunkten leiten zu lassen. Der sonst in so hervorragendem Maße auf malerischen Eindruck hinarbeitende Architekt (vgl. Zweites Kapitel, II.) mußte sich also in dem vorliegenden Falle dazu bequemen, das einzige reizvolle Motiv, das eine Frührenaissancevilla in ihrem zentralen Loggienhofe besitzt, zum Teil zu opfern. Denn nur hier lag die Möglichkeit, neue Räume zu erzielen.

Girolamo, der sich auch bei andern schwierigen Umbauten von Kastellen, Stadtpalästen und Landsitzen der Rovere als ungemein findiger Geist bewährt hatte,[6]) half sich geschickt auf folgende Weise:

Er schloß zunächst vermittelst einer starken, mit Hausteinen durchsetzten Backsteinwand die Doppelarkade der nördlichen Hoffront, um ein solides, tragfähiges Unterlager für den Saalbau zu gewinnen. Dann vermauerte er die darüber befindliche, offene Terrasse und baute die nunmehr gänzlich geschlossene Nordfront bedeutend höher als die übrigen Hofseiten. Sie überschneidet so die Dächer des Ost- und Westtraktes und trägt eine schmälere Bedachung



Patzak.

Abb. 36. Blick auf das Dach der Sforzavilla vom Gengabau aus.

(Abb. 36). Die Aufführung dieses Hochbaues war nötig, um den Saal mit einem Muldengewölbe eindecken zu können, welches allerdings im Verhältnis zur Länge des Raumes nicht hoch genug ausfallen konnte. Wer sich der Mühe unterzieht, unter die Dächer des Ost- und Westflügels zu steigen und ihr Gestühl genau zu prüfen, wird deutlich erkennen, daß diese Bauteile früher ihre eigenen walmartigen Verdachungen hatten, daß also der eingeschaltete Südtrakt ursprünglich niedriger als diese Seitenflügel gewesen und ein eigenes, tiefer gelegenes Dach besessen haben muß. Ohne Zweifel hat er in seinem Oberstock eine Terrasse gehabt, die mit dem Säulchenumgang des piano nobile in unmittelbarer Verbindung stand und sich jedenfalls in der Südfront der Villa in einer Loggetta mit Säulchen öffnete (Abb. 37).



Alinari-Patzak.

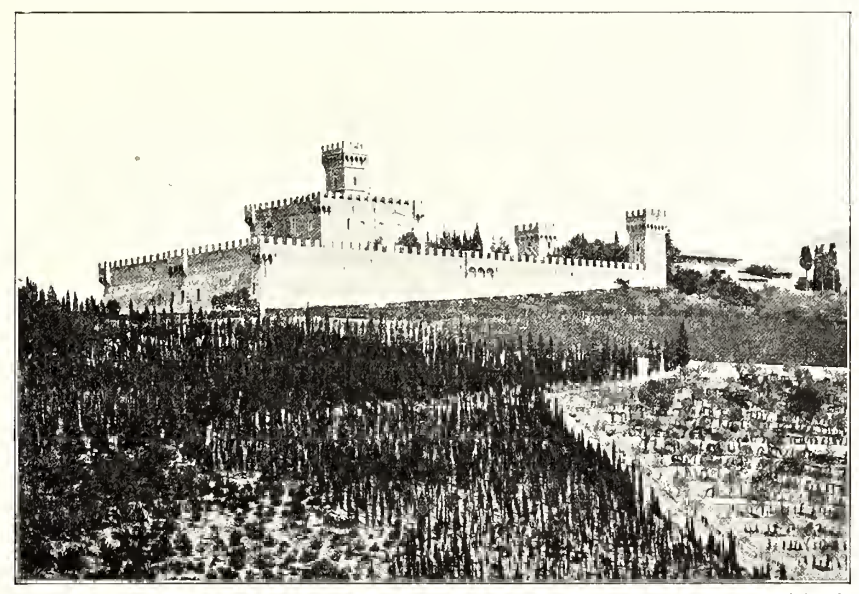
Abb. 37. Villa Imperiale (Rekonstruktionsversuch des Sforzabaues).

Aus dieser geräumigen Terrasse schuf Genga durch das bereits geschilderte Verfahren und durch die Umbildung der Loggia in eine von Fenstern durchbrochene Mauerfront und vermittelst einer Querwand den Eidsaal und das angrenzende Karyatidenzimmer. Außerdem mauerte er, wie bereits erwähnt wurde, die ganze obere Hofloggia zu, was gewiß aus Witterungsrücksichten geschehen ist.

Zu der früheren Terrasse hat offenbar von einer der unteren Hofarkaden aus eine Freitreppe hinauf geführt. Das jetzige, ganz im Sinne der Hochrenaissance gestaltete Treppenhaus der Villa ist bereits als ein von Genga ausgeführter Umbau gekennzeichnet worden.

In der nach Süden gerichteten Hauptfront der Villa sind also, wie gesagt, die beiden Podestfenster (Abb. 27 und 37) hinweg-

zudenken. Über ihnen ist auch in der Höhe der anderen Fenster des Oberstockes ein vermauertes und ein zweites zwischen den beiden heutigen nach der Südwestecke zu belegenen zu erkennen. Die ursprüngliche Fensteranlage war also entschieden symmetrischer als die heutige und im richtigen Verhältnis unter der Verdachung des linken Flügels angeordnet. Die neben den beiden Podestfenstern aufsteigende Mauerlisene ist ebenfalls eine spätere Zutat. Sie wurde lediglich als stützendes Widerlager für den Schub der Steintreppenanlage vorgebaut. Auch auf der rechten Seite der Südfassade ist hinter dem zweiten Kaminausbau ein vermauertes Fenster zu erkennen. Das frühere dürfte etwas mehr links gesessen haben.



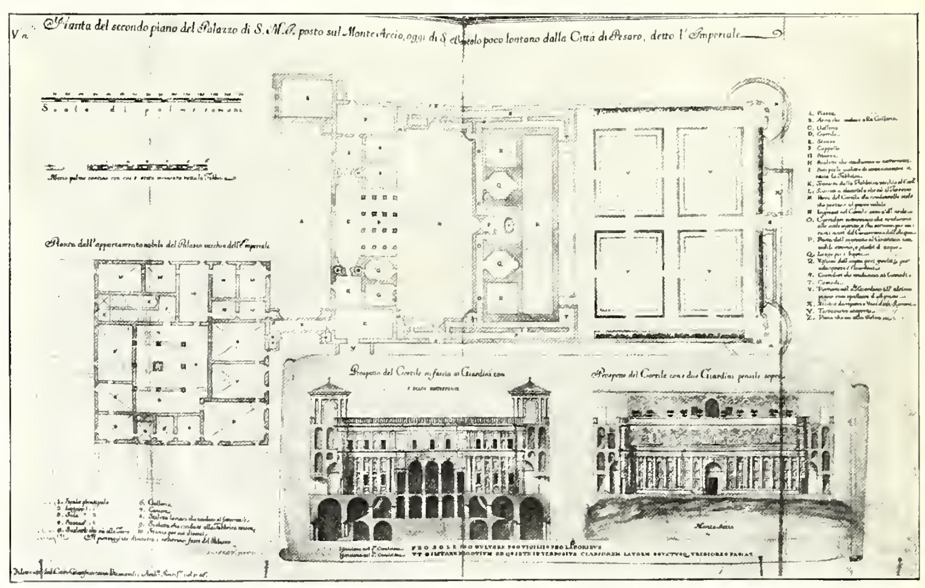
Alinari.

Abb. 38. Castello Vincigliata bei Florenz.

Nach diesem Rekonstruktionsversuch, der auf eingehender Autopsie beruht, stellt sich uns also die Südfassade in wesentlich anderer Gestalt dar; sie öffnet sich in einer mittleren Loggia, die auf beiden Seiten von je zwei Fenstern flankiert wird. Die vier Fenster des Erdgeschosses scheinen noch der ursprünglichen Anlage anzugehören.

Die an den freien Ecken und in der Mitte der Südfront vorhandenen konsolenartigen Auskragungen mit Bogenfriesen haben früher kleine, mit Zinnen bekrönte Türmchen getragen, wie sie z. B. das Castello Vincigliata bei Florenz (Abb. 38) zeigt. Vielleicht haben auch die ganzen Fronten der Imperiale wie jenes Gebäude eine Zackenbrüstung gehabt.[7])

Das heutige, höchst unsymmetrische Aussehen der Ostfassade ist ebenfalls in der Hauptsache aus der unregelmäßigen Anlage der dahinterliegenden Innenräume zu erklären. Diese aber hinwiederum hat darin ihren Grund, daß hier eine in der ältesten Bauperiode der Villa vollzogene Vereinigung zweier ehemals getrennter Bauteile vorliegt. Durchschreiten wir nämlich die an das Karyatidenzimmer angrenzende Camera degli Semibusti, so gelangen wir in das sogenannte Gabinetto (Abb. 233 und Abb. 39: Pianta dell' appartamento nobile del Palazzo vecchio dell' Imperiale). Dieses Zimmerchen, das durch seine Kleinheit und die auffallend niedrige Deckenwölbung von den andern Wohnräumen der Imperiale stark absticht, kann wohl kaum mit Absicht vom Baumeister von vorn-



Buonamici gez. Bertulli.

Abb. 39. Erstes Stockwerk der beiden Villenbauten (Grundriß), Hof- und Grottenfront der Roverevilla.

herein so unsymmetrisch zwischen die übrigen größeren Zimmer eingeschaltet worden sein.

Ein Blick auf die Ostfassade (Abb. 27) bestätigt es auch ohne weiteres, daß zwischen dem Turme und dem nach Süden gerichteten Vordergebäude ein schmaler, dessen Dach überschneidender Verbindungstrakt eingebaut wurde. Bei einer solchen Herausschälung der ältesten Villenbauteile unterstützt uns eine im Museo Oliveriano zu Pesaro befindliche Denkmünze, welche Costanzo Sforza prägen ließ, und die der pesaresische Lokalschriftsteller Annibale degli Abati-Olivieri eingehend beschrieben hat.[8]) Nach dieser Münzendarstellung (Abb. 40) bestand die damalige Villa Imperiale aus einer kleinen

Gebäudegruppe: Nach Süden gerichtet, stand das Herrenhaus, und in einem nicht großen Abstande davon erhob sich, nach Osten gewandt, ein Wartturm mit Zackenbrüstung, dem sich ein ebenso befestigter Seitentrakt anschloß. Der zuletzt gekennzeichnete Bau gibt sich deutlich als der Typus der befestigten, mittelalterlichen „villa fruttifera", der Nutzvilla, zu erkennen, wie wir ihn noch später kennen lernen werden (Abb. 69). Unser Münzenbild zeigt die zweite Entwicklungsstufe des mittelalterlichen Villenbaues von dem lediglich dem landwirtschaftlichen Betriebe dienenden Bauernhause zur wirklichen Villa: ein vom Ökonomiegebäude abgesondertes Herrenkasino. Dieses ist dann eben später bei einem Erweiterungsbau mit dem Turme verbunden worden. Das läßt sich auch — mag die genannte Münzendarstellung wahrheitsgetreu sein oder nicht — noch heute am Grundriß des ganzen Bauplanes deutlich

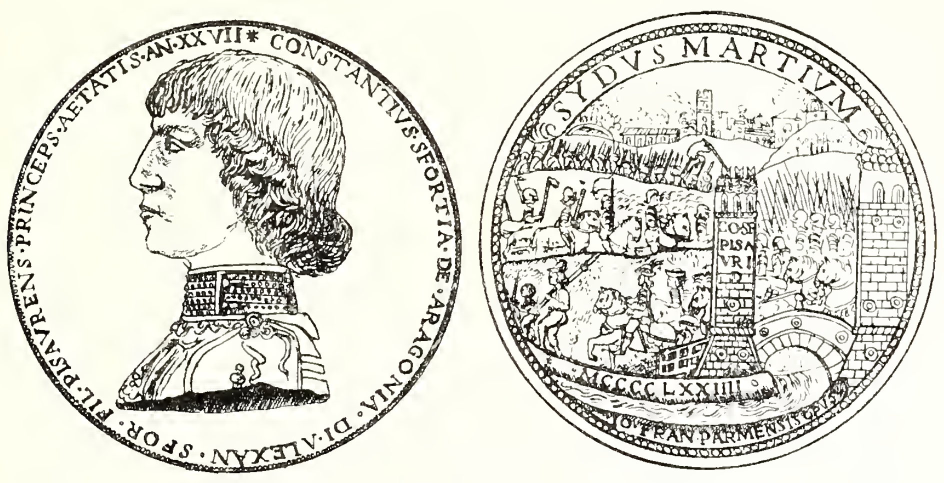
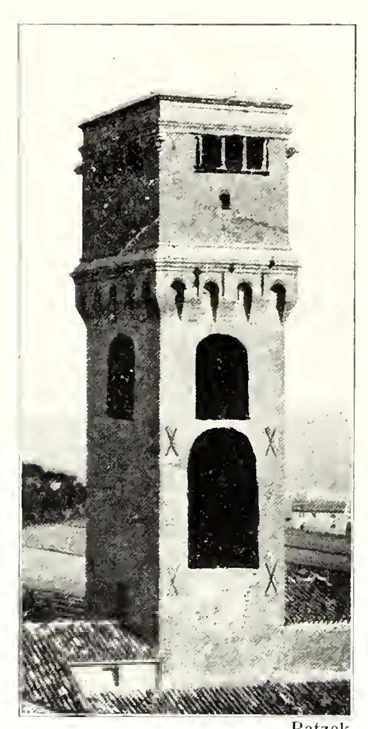


Abb. 40. Denkmünze Costanzo Sforzas.

erkennen. Buonamicis Plan II. (Abb. 39, Nr. 6. Scaletta che và alla Torre) deutet diese Tatsache an: Hinter dem kleinsten, ebenfalls mit Nr. 4 bezeichneten Zimmer, das, wie bereits erwähnt wurde, Gabinetto heißt, hat der Zeichner ein Treppchen angedeutet, das zum Turm emporführte. Heute ist es nicht mehr vorhanden. Man besteigt den Berchfrit jetzt von der zugemauerten oberen Hofloggia aus. Früher hat olso offenbar der zwischen Südbau und Turm eingefügte Trakt als Treppenhaus gedient. Zum Gabinetto führte jedenfalls vom Portalraume aus ein Treppenlauf empor und von dort aus ein zweiter zu den oberen Stockwerken des Turmes. Dieser, der im Baukörper der Villa wegen seiner unsymmetrischen Stellung ein irrationelles Element bildet, hat vor Gengas Umbau gewiß ein viel primitiveres Aussehen gehabt. Daß ein älterer, jedenfalls sehr baufälliger Turm schon von vornherein vorhanden war, legt Vasaris Bericht nahe, wenn er sagt,[9])

daß Genga den alten Palast um eine neue Torre zu bereichern hatte. Und daß sich sein alter Vorgänger an derselben Stelle erhob, beweist Vasaris Bemerkung: „Fecevi poi la torre alta centoventi piedi . . .“ Es handelte sich also um einen Ausbau. Diese Tatsache wird überdies noch durch das alte Einfahrtstor bestätigt, das, wie wir noch genau feststellen werden, der ältesten Bauperiode der Villa angehört. Bis zu dem von vorgekragten Ziegelkonsolen getragenen Rundbogenfries ist der Turm alt. In dem darüber lagernden Aufbau ist Gengas Zutat zu erkennen. Das lehrt schon eine Untersuchung des Mauerwerkes, das frischer ist und regelrechtere Fügung zeigt. Die Turmfronten (Abb. 36 u. 41) öffneten sich in Fenstern, die anders als die heutigen kleinen, viereckigen gestaltet waren. Ihre Konturen lassen sich noch deutlich an der Vermauerung verfolgen. So erschloß sich früher das Geschoß unterhalb des Konsolenkranzes in vier hohen Fenstern mit rundbogigen Abschlüssen. Die nach Osten gewandte Turmfront scheint in allen ihren Stockwerken solche Fenster besessen zu haben. Unter dem Fenster des vierten Geschosses der den zentralen Hof beherrschenden Westfront sieht man ein vermauertes, sehr hohes, durch zwei Stockwerke hindurchgehendes Fenster. Dieses erinnert lebhaft an jene mächtigen Maueröffnungen der sienesischen und florentinischen, mittelalterlichen Stadttortürme.[10]) Sie waren dem Stadtinnern zugekehrt, und man blickt durch sie auf die vermittelst Brückenbögen an den innern Wänden des Turmes emporgeführten Treppen. Ich erinnere nur an den noch heute in dieser charakteristischen Erscheinungsform erhaltenen Turm der Porta di San Niccolò in Florenz. Im Falle der Belagerung mochten diese nach dem Hofe der Imperiale zu geöffneten Fenster gute Dienste tun, von der hohen Warte herab den im Cortile zusammengescharten Mannschaften die beobachtenden Mitteilungen und die Befehle zu vermitteln.



Patzak.
Abb. 41. Rekonstruktion des Sforzaturmes.

Diesen Turmtypus zeichnet auch Vasaris Beschreibung: „. . . con tredici scale di legno da salirsi sopra, accomodate tanto bene, e nascoste nelle mura, che si ritirano di solaro in solaro agevolmente, il che rende quella torre fortissima e maravigliosa.“

Daß auf dem konsolengetragenen Kranzgesims ursprünglich eine an jeder Seite aus vier Zacken bestehende Zinnenbrüstung gesessen hat, ist noch heute, besonders im Innern des Obergeschosses, zu erkennen. Die jetzigen kleinen Fenster bildeten die mittleren Luken dieser Zinnenwehr. Wer ferner scharf zusieht, erblickt unmittelbar unter der ersten Corniche der Plattformbrüstung an jeder Front eine heute zugemauerte, aus je vier Säulchen bestehende Loggia. Diese „terrazza scoperta" hat Genga jedenfalls als Ersatz für die in Fortfall gekommene, zugemauerte „Loggetta" der Südfront angelegt.

In späterer Zeit, in der auch die hohen Söllerfenster geschlossen wurden, ist sie offenbar aus Witterungsrücksichten zugebaut worden.

Wie Henry Thode das Turmtor dem Girolamo Genga hat zuweisen können, dem Meister, der uns im Leonorenbau der Villa Imperiale als ein großer Schüler des Bramante entgegentreten wird, ist erstaunlich. [11]) Eine sehr naive Schlußfolgerung brachte Thode auf diesen bedenklichen Irrtum. Er nahm nämlich an, daß Genga ebenfalls der Erbauer des Palazzo prefettizio in Pesaro gewesen sei. Denn — das Portal desselben stimmt, wie bereits hervorgehoben wurde, mit jenem der Imperiale in der Grundform und Profilierung überein. Wie aber ebenfalls dargelegt worden ist, weisen die ausgesprochen gotischen Elemente dieser beiden Türgeschränke auf eine viel frühere Entstehungszeit hin.

Als Gründungsdatum der alten Villa Imperiale ist bekanntlich Vasari und allen Lokalschriftstellern von Pesaro das Jahr 1469 geläufig. Im historischen Abschnitt dieser Studie habe ich schon darauf aufmerksam gemacht, daß Friedrich III., der nach dem übereinstimmenden Zeugnis der italienischen Historiker den Weiheakt bei der Grundsteinlegung der Imperiale vollzogen haben soll, bereits im Jahre 1452 in Rom zum Kaiser gekrönt wurde. Dieser Zeit gehören denn auch in der Tat die Stileigentümlichkeiten der beiden genannten Portale des Stadtpalastes von Pesaro und der Sforzavilla an. Vor dieser Zeit trägt der bedeutendste, auch für die Bautätigkeit in Pesaro vorbildliche Palast jener Epoche, der Palazzo Ducale in Urbino, noch ganz das mittelalterlich-gotische Gepräge an sich. [12]) So deuten insbesondere dessen Biforenfenster etwa auf das Jahr 1447. Die beiden von mir ins Jahr 1452 versetzten Portale in Pesaro zeigen aber in ihrer merkwürdigen Vermischung von gotischen Reminiszenzen mit Frührenaissanceformen den Übergang vom „barbarischen Stile" zum „stile nuovo".

Im Jahre 1469, dem fälschlich angenommenen Gründungsjahre der Imperiale, wirken schon die Bauformen edelster Renaissance, in welchen Luciano da Laurana seit 1467 den Erweiterungsbau des Palazzo Ducale in Urbino aufführte. [13]) Durch Cornelio Budinichs Studie über den urbinatischen Herzogspalast ist auch, wie bereits

erwähnt wurde, der Nachweis erbracht worden, daß Luciano da Laurana im Mai 1465 einen Umbau des Palazzo prefettizio in Pesaro vornahm.[14]) Von diesem Architekten also, dem großen Vorläufer des Bramante, der das alte Portal unangetastet ließ, nicht von Genga, wie Thode meint, stammt die heutige Schauseite dieses Signorenpalastes.

Das Imperialetor gehört also unzweifelhaft der ursprünglichen Villenanlage an.

Da jene beiden Portale so auffällige, stilistische Übereinstimmungen aufweisen, so dürfte die Vermutung gerechtfertigt sein, daß ein und derselbe Meister ihr Urheber war. Ob der in den Dokumenten erwähnte Maestro Giorgio de Antonio da Pesaro mit ihm identisch ist, der unter der Oberleitung Lucianos da Laurana im Jahre 1467 mit am Bau des Palazzo Ducale in Urbino beschäftigt war, muß vorderhand dahingestellt bleiben, bis einmal die Quellen über die Baugeschichte der Sforza reichlicher fließen werden.[15]) Daß dieser unbekannte Architekt den Meistern des Übergangsstiles angehört, welche das antikisierende Ornament noch in der mit gotischen Zierelementen verquickten Gebeweise handhaben und am mittelalterlichen Fassadenprinzip festhalten, tritt besonders am Imperialebau deutlich hervor, und auch der nach dem Corso Vittorio Emanuele zu gerichtete Spitzbogen des Palazzo Prefettizio in Pesaro deutet auf diesen Mischstil hin. Wenden wir nunmehr unsere Aufmerksamkeit der Fassadenanalyse zu, die wir an der Sforzavilla noch durchzuführen haben.

Aus der im ersten Stockwerk des Turmes belegenen, an das Gabinetto angrenzenden Camera degli Amorini gelangt man in das Herkuleszimmer, welches sich wie das vorher genannte in der Fassade ebenfalls in einem, und zwar etwas seitlich sitzenden Fenster erschließt.

An dieses Gemach stößt ein die ganze Gebäudeecke einnehmender großer Saal. Er stammt, seiner Balkenkassettendecke „alla veneziana" nach zu urteilen, — die bisher durchwanderten Zimmer sind mit Stichkappengewölben eingedeckt — aus dem Quattrocento, jedenfalls aus der Zeit, in welcher der Südtrakt an den vom Turme flankierten Ostflügel angeschlossen wurde. Um ihn bei den von vornherein beschränkten Raumverhältnissen möglichst geräumig zu gestalten, scheute der Baumeister nicht davor zurück, die Südwestecke beträchtlich in den Arkadenhof vorspringen zu lassen (vgl. Abb. 39). An dieser Stelle wird die in unserer bisherigen Untersuchung der wenig achsengemäß um den Hof gruppierten Innenräume und der asymmetrisch gegliederten Süd- und Ostfassade gemachte Wahrnehmung zur Evidenz bestätigt, daß sehr ungleichartige, aus verschiedenen Bauperioden stammende Teile zu dem heutigen Gebäudekörper der

Imperiale zusammengeschweißt wurden. Die ältesten Bestandteile des Landsitzes haben wir nach alledem in der Hauptsache im Süd- und Ostflügel zu erblicken. Dieser Komplex wurde, worauf die Zierformen der inneren Loggien hinweisen, in jener Zeit, als die neue Baugesinnung, die Frührenaissance, zur Geltung kam, zu einem inneren Säulenhofe vervollständigt. Später wurden schließlich die den Cortile an der Nord- und Westseite begrenzenden Bauteile, die zuerst in primitiver Ausführung wahrscheinlich nur wirtschaftlicher Bestimmung dienten und ein sogenanntes „claustrum“ bildeten, im oberen Geschoß für Wohnzwecke erweitert. Diese Räume sind dann gleichzeitig mit der Anlage des erwähnten neuen Treppenhauses von Genga einem nochmaligen Umbau unterzogen worden. Sie erhielten bei der von dem Malerarchitekten geleiteten Ausmalung der Villa keine Frescodekoration und scheinen vorzugsweise als Wohnräume für die Dienerschaft des herzoglichen Haushaltes gedient zu haben.

Zwischen dem genannten Ecksaal und der Flucht dieser Gemächer liegen noch zwei annähernd gleich große Räume. Das sogenannte Calumniazimmer öffnet sich nach der Nordfassade in zwei ziemlich symmetrisch angeordneten Fenstern; das angrenzende, schmucklose Gemach hat nur ein Fenster. Aus ihm gelangt man in einen Korridor, der oberhalb eines kühngeschwungenen Torbogens die Verbindung mit dem von Genga errichteten Neubau herstellt. Mit seiner baulichen Anlage haben wir uns im Abschnitt II eingehend zu beschäftigen.

* * *

Fassen wir nach dieser detaillierten, baulichen Untersuchung der Sforzavilla ihre Ergebnisse nach allgemeineren Gesichtspunkten ästhetischer Art zusammen, so springen folgende charakteristische Momente in die Augen.

Die heutige Gestalt des Palazzo vecchio der Villa Imperiale ist keine von vornherein nach einem einheitlichen Bauplane gewollte. Es tritt in ihrem Grund- und Aufriß wenig strenge Gesetzmäßigkeit zutage. Viele Zufälligkeiten drängen sich dem forschenden Blick auf.

Die Frage nach der Zweckmäßigkeit erlangte bei der Komposition des Baukörpers das Übergewicht über das Streben nach Symmetrie. Hieraus entspringt ein recht unangenehm fühlbares Mißverhältnis der Proportionen: Das vertikale Formprinzip im Gegensatz zum horizontalen kommt am Kasino selbst gar nicht zum Ausdruck. Der einen unregelmäßigen Würfel repräsentierende Bau erweckt infolgedessen in seinen Höhen- und Breitendimensionen keineswegs die Vorstellung des vom tektonischen Kunstwerk zu fordernden Ausgleiches von Kraft und Schwere, Hochdrang und Beruhigung. Der Würfelbau macht den Eindruck einer platt und plump am Boden hin-

gelagerten Mauermasse, die auf halbem Wege im Ringen nach ausdrucksvoller Form gleichsam stehen geblieben und erstarrt ist. Wollte man die einzige Verkörperung eines gewissen vertikalen Aufschwunges, den asymmetrisch aus der Ostfront aufwachsenden Turm, abtragen, so würde das Baumassiv gänzlich unbeweglich erscheinen. Seine Umrißlinie wäre dann, gegen den lichten Himmel betrachtet, eintönig und völlig reizlos.

Einigermaßen gegliedert wird die Mauermasse durch die Fenster; doch bringen sie bei ihrer unsymmetrischen Verteilung keinen dem Blicke Ruhepunkte darbietenden Rhythmus über die toten Wandflächen. Sie wirken lediglich als Maueröffnungen durch den Kontrast ihres Tiefendunkels zur lichtbestrahlten Fassade.

Die Schauseiten entbehren jeglicher ornamentalen Gliederung und somit also auch des modellierenden und belebenden Zauberspieles der Zierschatten. Das Gebäude ist nur auf seinen Massen- und Schlagschatten angewiesen, die es in Luft und Licht als einen schlichten Solidkörper zur Erscheinung bringen.

Mit all' diesen Einzelzügen ist die äußere Erscheinungsform der in der Übergangszeit vom Mittelalter zur Renaissance entstandenen kastellartigen Landsitze gekennzeichnet, für deren Anlage insbesondere die toskanische Baukunst vorbildlich gewesen ist. Mit der Entwicklungsgeschichte ihres Villenbaues werden wir uns noch zu beschäftigen haben, soweit es zur Wesenserklärung des vorliegenden Bautypus erforderlich ist. Im allgemeinen betrachtet, sind strenge Abgeschlossenheit der Außenwelt gegenüber und wehrhafter Ernst die spezifischen Merkmale dieser der Festungsbaukunst nahe stehenden Architekturgattung, die sich aus der Forderung nach persönlicher Sicherheit in unruhevoller, waffenklirrender Zeit von selbst ergaben.

Wenn unser Rekonstruktionsversuch richtig ist, und also die Südfront der Sforzavilla sich in einer oberen Loggia öffnete, so hätten wir hierin einen frühen Versuch zu erblicken, den die Renaissance machte, jene zwingburgenartige Starrheit zu durchbrechen, den Innenraum dem unbegrenzten Außenraum zu erschließen und eine im wesentlichen auf Licht- und Schattenkontraste gegründete, malerische Wirkung zu erzielen. In der Hauptsache aber beschränkt sich auch bei der Imperiale die raumschmückende Tätigkeit des neuen, aus der Schönheitswelt des klassischen Altertums wiedergeborenen Formgefühls auf den Brennpunkt, das Heiligtum des Hauses, auf den zentralen Säulenhof. Hier bemerkten wir noch ein unsicheres Tasten und Schwanken zwischen den abgelebten Formen der in Italien nie recht verstandenen und bestgehaßten Gotik und den Zierformen des „stile nuovo“.

Ganz den speziellen Charakter der Frührenaissance, einer an sich schönen Bauform zuliebe die konstruktive Solidität zu vernachlässigen, bringt die untere Arkade des Cortile zur Anschauung.

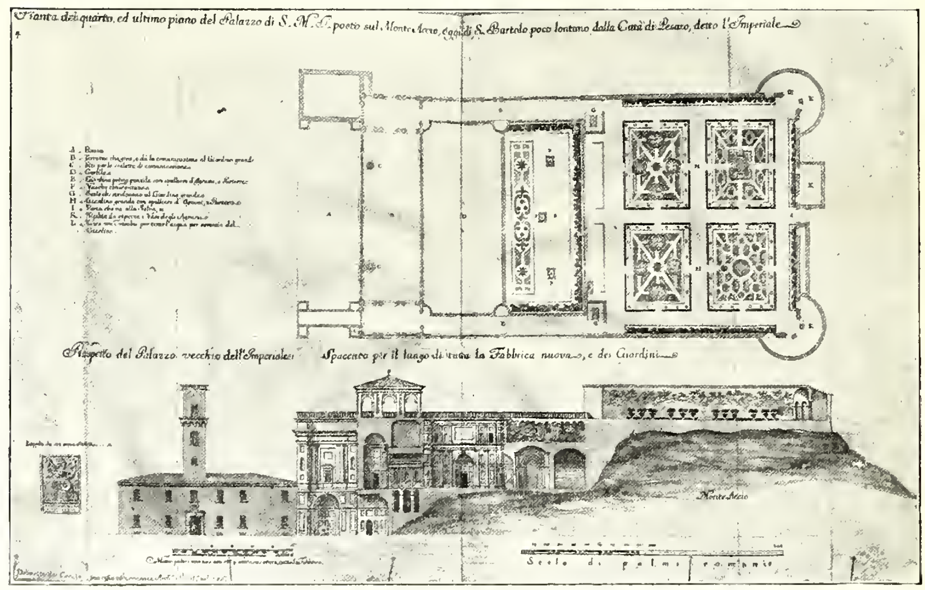
Hilfskonstruktionen in der Gestalt von eisernen Zugstangen sind notwendig, um die Stabilität des luftigen Baues zu sichern. Daß dieses von der Renaissancebaukunst später bis zur höchsten Vollendung durchkomponierte Baumotiv der Säulenhalle im Imperialehof noch viele Verstöße gegen die Gesetze der proportionalen Rhythmik aufweist, ist schon teilweise angedeutet worden: Die Säulen sind im Verhältnis zu den sehr weiten und wie gedrückt erscheinenden Bogenöffnungen zu kurz und schlank gebildet. Infolgedessen wird der richtige Austausch von Kraft und Last wenig glaubhaft gemacht. Die auf den Archivolten ruhende Mauermasse ist im Verhältnis zu den kurzen Säulen der unteren Arkade viel zu schwer. Die sie nach oben und unten abgrenzenden Gesimsgurte sind zu weit von einander entfernt, zu dünn und mager gestaltet und zu zaghaft profiliert. Die überschlanken und kleinen Säulen der oberen Loggia haben bei aller graziösen Zierlichkeit doch zu viel spielerische Unnatur an sich.

Gerade an einem typischen Beispiele, wie es der Sforzahof uns an die Hand gibt, wird es vollkommen klar, welche hochwichtigen, statischen und rhythmischen Erkenntnisse die Architekten der Folgezeit erst noch zu erringen hatten, um jene Harmonie der Verhältnisse, jene „concinnitas“, zu erreichen, wie sie Leon Battista Alberti zu formulieren versuchte, und welche die Baumeister seit Brunelleschis bahnbrechendem Vorgang zu finden und zu verwirklichen strebten. Im Loggienhofe der alten Imperiale ist noch wenig von jenem Zusammenklange der Längen-, Breiten- und Höhendimensionen zu merken, den die Renaissancearchitekten dem musikalischen Rhythmus gleichsetzten.

Da aber die zentralen Säulenhöfe der florentinischen Frührenaissance durchweg in pietätloser Weise umgebaut und entstellt worden sind, so ist der Imperialehof für die Entwicklungsgeschichte des toskanischen Villenbaues von größter Wichtigkeit.

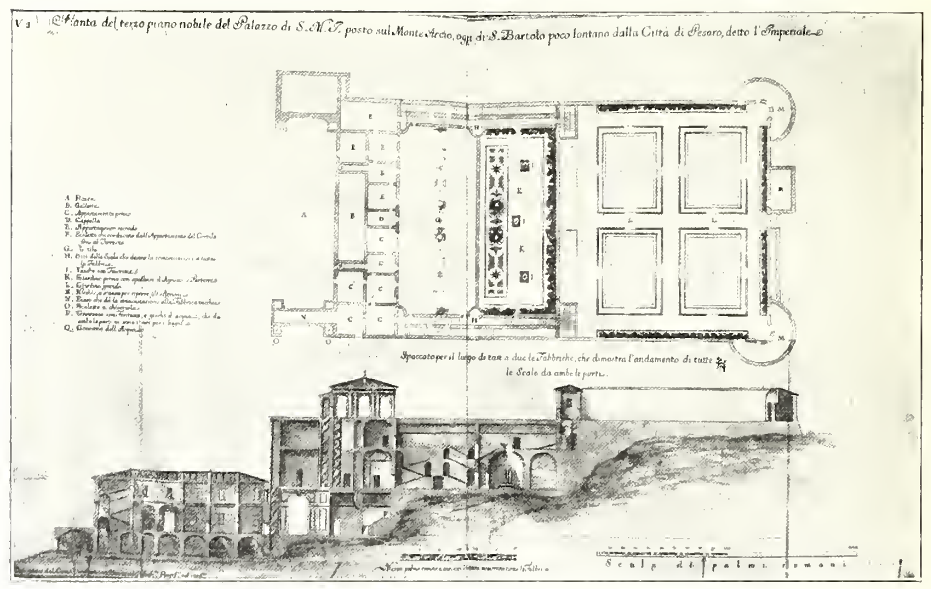
In der primitiven, von unserm Beispiele vertretenen Erscheinungsform liegt der embryonische Typus beschlossen, dessen künstlerische Ausgestaltung einen Hauptbestandteil und ein charakteristisches Merkmal des späteren Renaissancevillenbaues bilden sollte. Den malerischen Qualitäten dieser durch ihre wundervollen Licht- und Schattenkontraste ausgezeichneten Loggien, deren ästhetischen Wert zuerst Brunelleschi klar erkannte, werden wir gelegentlich der Untersuchung des an die Sforzavilla angrenzenden, seinem Stil nach an der Grenze zwischen Hochrenaissance und Barock stehenden Gengabaues unsere volle Aufmerksamkeit widmen.

Nordwestlich hinter dem kastellartigen Vordergebäude erhebt sich, durch einen geräumigen Vorplatz von ihm getrennt, die von Girolamo Genga erbaute Leonorenvilla.



Bertulli.

Abb. 42. Terrassenbau der Villenanlage (Buonamici).



Bertulli.

Abb. 43. Querschnitt durch die Villenanlage (Buonamici).

Der an sich einfach und klar durchkomponierte Bauplan stieß bei der Ausführung auf große Schwierigkeiten, weil der Architekt mit ziemlich steil ansteigendem Bergterrain zu rechnen hatte (Abb. 42).

Auf dem am tiefsten gelegenen Bodenabsatz stellte er eine aus Hausteinen aufgemauerte, verhältnismäßig hohe Substruktion her, die mit dem Arkadenhofe der Sforzavilla in gleicher Ebene liegt (Abb. 43). Über diesem Unterbau erstreckt sich der Hauptgebäudetrakt, dessen Fußboden fast die Dachgesimshöhe des Sforzabaues erreicht. Das Kasino stellt die Form eines Rechtecks dar, an dessen

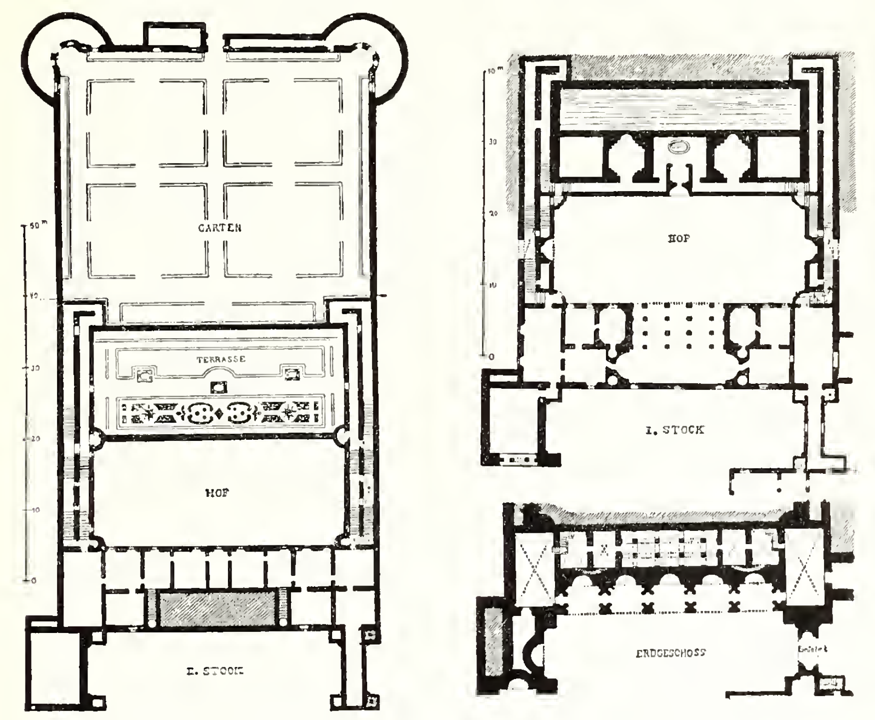


Abb. 44. Grundriß der Roverevilla (Herdtle). Abb. 45.

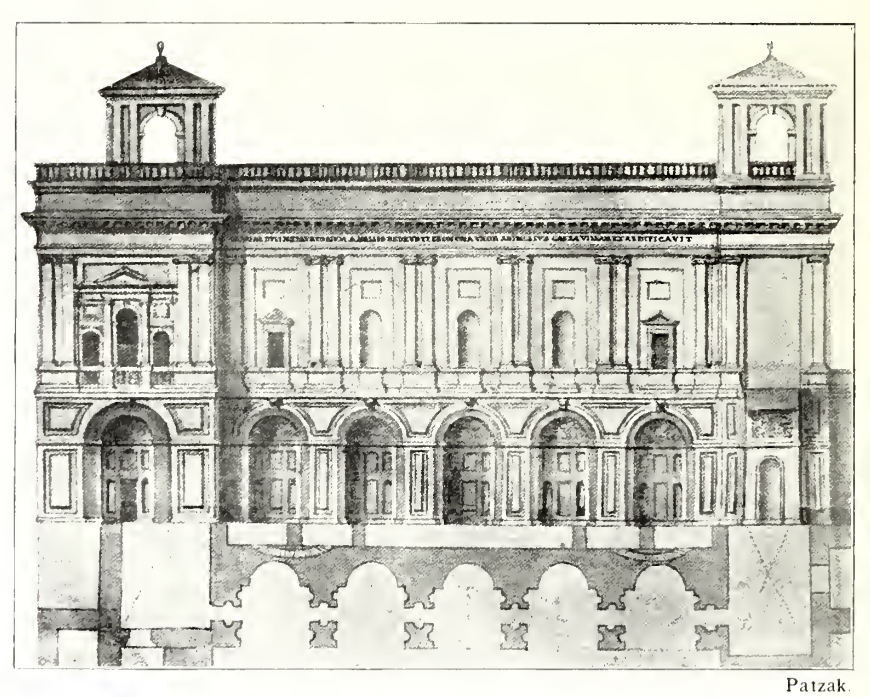
Schmalseiten Querflügel vorspringen (Abb. 44). Die Fortsetzungen derselben nach dem Bergabhang zu dienen als Hof- und Garteneinfriedung, ihre Bedachungen als Aussichtsplattform und Wandelbahn.

Der schmälere, rechte Vorbau stellt die Verbindung mit dem Sforzabau her, der andere wurde vom Architekten parallel zu diesem Kommunikationsflügel errichtet, um die Symmetrie der ganzen Anlage zu wahren. Die nach Süden gewandte Erdgeschoßfront des Mittelbaues öffnet sich in fünf hallenartigen Räumen (Abb. 45), die aus wuchtigen Pfeilern und darüber gespannten Tonnengewölben gebildet werden. Diese Hallen sind hinten durch große Rundbogen-



Patzak.

Abb. 46. Roverevilla: Nischenhallen-Arkade des Erdgeschosses.



Patzak.

Abb. 47. Nischenhallen-Arkade (Vergrößerung nach Buonamici).

nischen geschlossen (Abb. 46). Die einzelnen Arkadenräume stehen miteinander vermittelst niedriger und enger Durchgänge in Verbindung, die gleichfalls mit Tonnengewölben überdeckt sind, und deren Wände ebenfalls durch Ausnischungen erleichtert werden, so daß das Ganze eine reichgestaltete Pfeilerauflösung ergibt (Abb. 47).



Abb. 48. Südfront der Roverevilla (Teilstück). Patzak.

Die Tonnengewölbe und die halbrunden Nischen im Hintergrunde sind mit viereckigen Kassetten und achteckigen Lacunarien gegliedert. Die Wandflächen darunter sind entsprechend in Felder geteilt, denen der Putzbewurf fehlt. Auch die Außenseiten der Pfeiler haben geometrische Feldereinteilung.

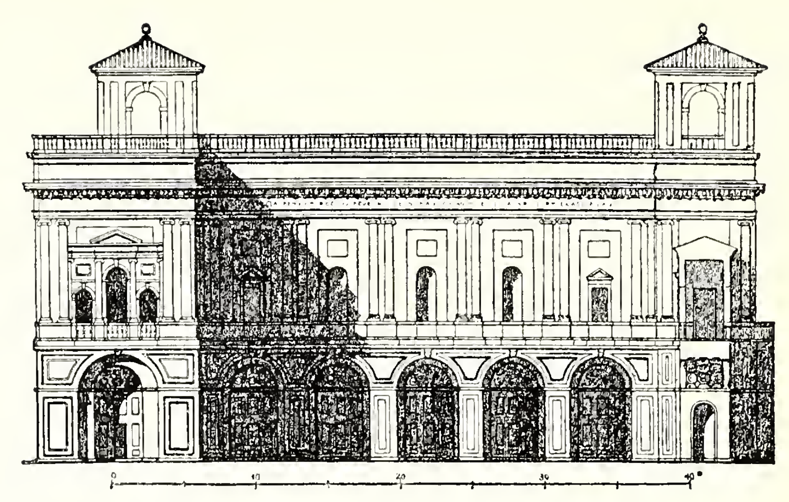


Abb. 49. Roverevilla (Aufriß von Herdtle).

Wand und Wölbungsdecke trennt im Kämpfer ein breites, glattes Band, das sich auch in der Vorderansicht herumzieht.

Auf die beabsichtigte feinere Durcharbeitung der Hallenaußenfront läßt sich ein bestimmter Schluß nicht ziehen, da auch hier alles im Rohbau stecken geblieben ist. Der Konsolenschlußstein aus Marmor, für den augenscheinlich der Keilstein des römischen Triumphbogens vorbildlich war, deutet auf eine geputzte Archivolte, und die zurückgesetzten Spiegel weisen auf eine vertiefte Zwickelfüllung hin.

Dieses Erdgeschoß wird von einem in drei Staffeln zurückgezogenen Gurtgesims abgeschlossen. Die feinere Profilierung fehlt auch hier.



Abb. 50. Südfassade der Roverevilla (Mancini).

Darüber vermittelt eine durch mannigfaltiges Vor- und Zurücktreten des Mauerwerkes reich gegliederte Komposition aus Fenstersolbänken und Pilastersockeln den harmonischen Übergang zum Obergeschoß der Villa (Abb. 48).

Eigentümlicherweise haben alle Schriftsteller, welche die Villa Imperiale zum Gegenstande kunsthistorischer Beschreibungen machten, übersehen, daß dieser Oberstock viel mannigfaltiger gegliedert ist, als es ihnen geschienen hat. Auch der von Herdtle gezeichnete und von Burckhardt[16]) veröffentlichte Aufriß (Abb. 49), auch der des Buonamici (Abb. 47) ist in dieser Beziehung ganz un-



Bertulli (1902).
Abb. 51. Südfassade und linker Querflügel der Roverevilla.

genau. Wir halten uns an den von Pompeo Mancini[17]) entworfenen (Abb. 50), an unsere (Abb. 51) und an die von Seitz gemachte Aufnahme (Abb. 52), ferner an die an Ort und Stelle gemachte Wahrnehmung.

Aus Gründen, die noch später erörtert werden sollen, zerlege man die Fassade in drei gleichsam organisch zueinander sich verhaltende Teile, in einen größeren, dreiachsigen Mittelteil und zwei kleinere, jenem sich angliedernde Seitenkompartimente. Während die einzelnen Achsen des Mittelstückes untereinander durch Doppelpilaster getrennt werden, ist an den beiden Seitenteilen den inneren Pilastern noch ein Halbpfeiler

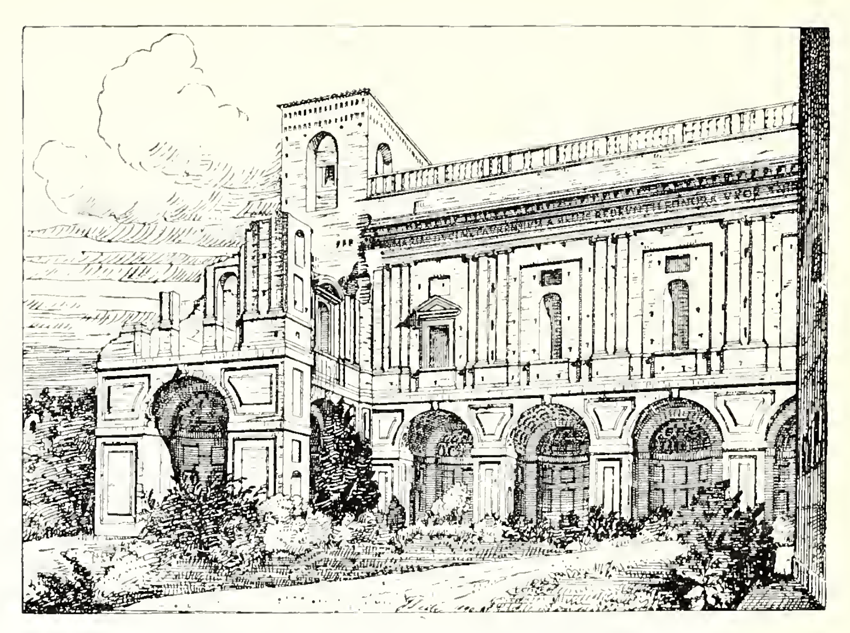


Abb. 52. Zustand der Roverevilla im Jahre 1890.
(Nach F. Seitz, Die Villa Imperiale, Deutsche Bauzeitung, XXXIX. Jahrg. No. 77.)

angeschoben. Dieser Pilasterordnung entsprechend, wird bei den Seitenabschnitten auch der Sockel reicher verkröpft. Die großen Fenster dieser Felder zeigen den der Antike nachgebildeten und von der Baukunst der Hochrenaissance bevorzugten Haupttypus: kräftig profilierte Fascien, Fries, Gesims mit Giebelverdachung; darüber sitzt ein quadratisches, vertieftes Feld. Augenblicklich sind jene beiden Fenster mit plumpen Steinkreuzen versehen, wie man sie an Palastbauten der Frührenaissance, z. B. am Palazzo Venezia in Rom, beobachten kann. Es ist wohl kaum anzunehmen, daß Genga hier absichtlich archaisieren wollte; vielmehr, daß diese Steinkreuze spätere Zutaten sind. Die mir bekannt gewordenen Handzeichnungen weisen sie jedenfalls nicht auf.

In den drei Achsen des Mittelteiles liegt zwischen den Doppelpilastern zunächst eine rechtwinkelige Umrahmung, die eine Halbrundnische, mit viereckiger, vertiefter Füllung darüber, ähnlich jenen über den Fenstern der Seitenabschnitte befindlichen einschließt. Der Sockel unter jeder Nische und die Blendsockel des rechteckigen Mauerrahmens sind ebenfalls herausgekröpft.

Die trefflich gearbeiteten Basen und Kapitelle der 5,72 Meter hohen ionischen Pfeiler bestehen aus weißem Marmor.

Die Pilasterordnung des beschriebenen Obergeschosses wird von einem dreiteiligen, antiken Architrav abgeschlossen, über welchem der Fries die von Bembo ersonnene, auf die Baugeschichte bezügliche Inschrift trägt:

FR. MARIAE DVCI METAVRENSIVM A BELLIS REDEVNTI
LEONORA VXOR ANIMI EIVS CAVSA VILLAM
EXAEDIFICAVIT.

Auf dem Fries ruht ein kräftig vorspringendes Konsolengesims. Darüber lastet ein attikaartiger, oben mit Gesims abgeschlossener Bauteil, der eine durchbrochene Balustrade mit Pfeilerchen über den Pilastern und den Feldermitten trägt.

Wenden wir nun unsern Blick zuerst dem rechtsseitigen Querflügel zu, der mit dem linken die gleiche Tiefe hat, und, wie gesagt, die Verbindung zwischen dem Sforzabau und der Roverevilla vermittelt. Zur deutlichen Veranschaulichung benützen wir am besten den von Pompeo Mancini gezeichneten Aufriß (1844; Abb. 50). Der von Buonamici und Herdtle entworfene (Abb. 47 und Abb. 49)

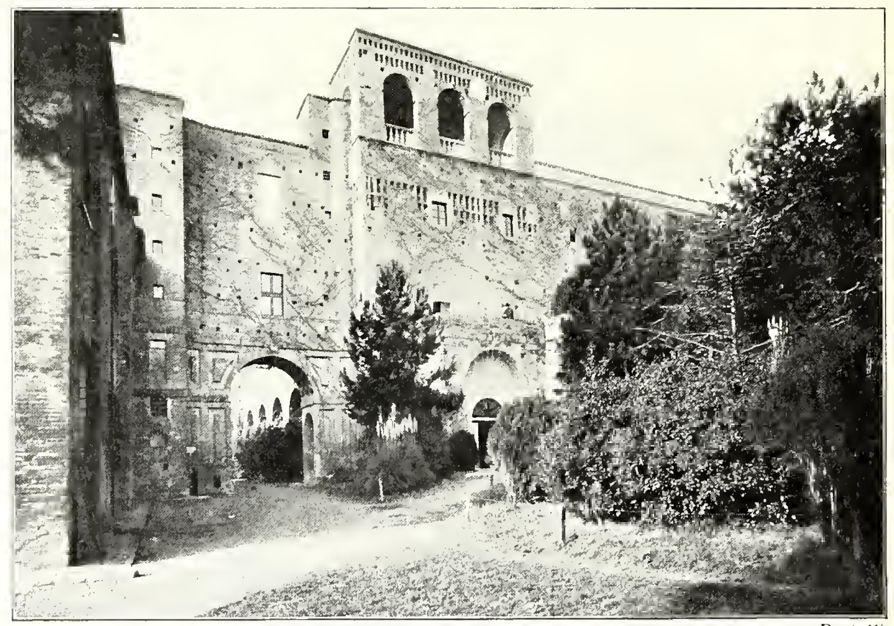


Patzak.

Abb. 53. Bogentor, vom Vorplatze der Villa aus gesehen.

ist in bezug auf diesen Kommunikationsflügel nicht der Wirklichkeit entsprechend. Reifliches Nachdenken hat es offenbar dem Architekten gekostet, einen so weit als möglich bequemen Übergang vom zweiten Stockwerk der alten in das Obergeschoß der neuen Villa und eine tunlichst bequeme Verbindung der Stockwerke untereinander zu schaffen. Doch ist ihm die Lösung dieser Aufgabe, die in Anbetracht der verschiedenen Höhenlage der Geschosse ungemein schwierig war, glänzend gelungen.

Aus dem letzten, nach Osten gelegenen Zimmer des Sforzabaues, welches keinen Freskenschmuck besitzt, gelangt man durch eine Tür zunächst in einen Vorraum mittlerer Größe, ein Treppenhaus, zu



Bertulli.

Abb. 54. Einfahrtstor der Roverevilla, vom Vorgarten aus gesehen.

welchem rechter Hand eine aus zwei Absätzen und neunzehn Steinstufen bestehende Wendeltreppe emporführt. Sie stellt die Verbindung der Kellerräume und des Erdgeschosses im Sforzabau mit der Eleonorenvilla her. Von dem genannten Vorraum aus steigt man auf dreizehn breiten Steinstaffeln zu einem längeren, rechteckigen Übergangsflur empor, unter dem sich ein wie jene Nischenhallen der Hauptfront kassettierter Einfahrtsbogen (Abb. 53 und 54) in einer Spannweite von 4,20 Metern wölbt. Die Tiefe dieses Bogentores beträgt 2,67 Meter. In jeder der Durchgangswandungen ist je eine Nische von 1,42 Meter Breite eingebaut. Die dekorative Gliederung der Außenseiten dieses Torbogens ist genau dieselbe wie jene der Arkadenaußenansicht.

Der mit einem Tonnengewölbe überdeckte Verbindungskorridor wird von zwei Fenstern erleuchtet. Symmetrisch zu der bereits erwähnten, an den Sforzabau anstoßenden Wendeltreppe liegt auf der andern Seite des Bogens ebenfalls nach außen, im einspringenden Winkel, eine zweite Treppenturmvorlage, in welcher die Wendeltreppe rechts unmittelbar zur Aussichtsloggia emporführt (vgl. Kap. II, I, Abb. 39). Diesen beiden äußeren Treppenturmvorlagen entsprechen nach dem Vorplatz des Neubaues zu zwei andere von gleicher Abmessung, die jedoch nur der Symmetrie wegen ausgeführt sind und keinen besonderen praktischen Zweck haben.



Bertulli.

Abb. 55. Salone der Roverevilla.

Auf zwei niedrigen Stufen tritt man, weitergehend, durch eine Pforte in einen längeren, rechteckigen, durch die ganze Tiefe des Gebäudes reichenden Raum, dem am gegenüberliegenden Ende des Hauptflügels ein gleicher entspricht. Zwischen diesen beiden Zimmern liegen, vollkommen symmetrisch gestaltet, von der durchgehenden Wand nach dem Hofe zu, je zwei kleinere Zimmer (vgl. ebenfalls Kap. II, I, Abb. 39) mit einer mächtigen, drei Achsen tiefen und fünf Achsen langen, überwölbten Säulenloggia in der Mitte (Abb. 55).

Nach dem Vorplatz der Villa zu liegen zwei viereckige, überwölbte Zimmer mit einer langgestreckten, mit kassettiertem Tonnengewölbe eingedeckten Halle, nach welcher sich der eben erwähnte,

nach dem Hofe zu gerichtete Säulenportikus direkt mit Bogenstellungen öffnet. Die beiden seitlichen Zimmer werden durch je ein großes, mit Steinkreuz versehenes Fenster erleuchtet, das schon bei der Beschreibung der Hauptfront erwähnt wurde.

Der Fensterplatz (Abb. 56) ist erhöht, und es sind, wie im Palazzo Ducale in Urbino, seitlich an den Laibungen des Geschränkes kleine Marmorbänkchen angebracht, die von balusterartigen Stützen getragen werden. Diese Räume sind mit einem sogenannten Klostergewölbe eingedeckt, in welches in den Zimmerecken Rundnischen einschneiden.



Bertulli.

Abb. 56. Rovereville: Ein Zimmer des piano nobile.

Die ornamentale Füllung dieser Gewölbeform, die augenscheinlich noch Stuckbelag erhalten sollte, ist einfach, bestehend aus vertieften Spiegeln, welche die Grate und Mitten der Gewölbe frei lassen. Der bogenförmigen Umrahmung der Ecknischen entspricht dabei über der Wandmitte jedesmal ein Rundbogen. Die Einteilung der Decke wiederholt unten der aus weißen und schwarzen Terracottasteinchen zusammengesetzte Mosaikfußboden.

Die Türgewände bestehen aus weißen Terracottafascien mit Fries und Gesims darüber und je zwei kräftigen Konsolen zu beiden Seiten. Aus Terracotta verfertigt ist auch der mit schwachem Gesims und einem mächtigen Hohlkehlenablauf nach der Wand zu abgeschlossene

Kamin, dessen viereckig umgrenzte Öffnung seitlich zwei schön gezeichnete Voluten umrahmen. Diese tragen oben das verkröpfte Gesims und laufen unten in einen niedrigen Sockel fußartig aus.

Zwischen diesen beiden beschriebenen Räumen liegt, wie erwähnt, ein langgestrecktes, mit kassettiertem Tonnengewölbe überdachtes und mit mächtigen Nischen an beiden Schmalseiten geschlossenes Oblongum (Abb. 55). Diese absidalen Nischen weisen in ihrem oberen, halbrunden Abschluß ebenfalls Kassetten auf. Ihr unterer, zylindrischer Abschnitt ist wie an den Nischen der Vorplatzarkade durch rechteckige, vertiefte Felder gegliedert. Wand und Decke

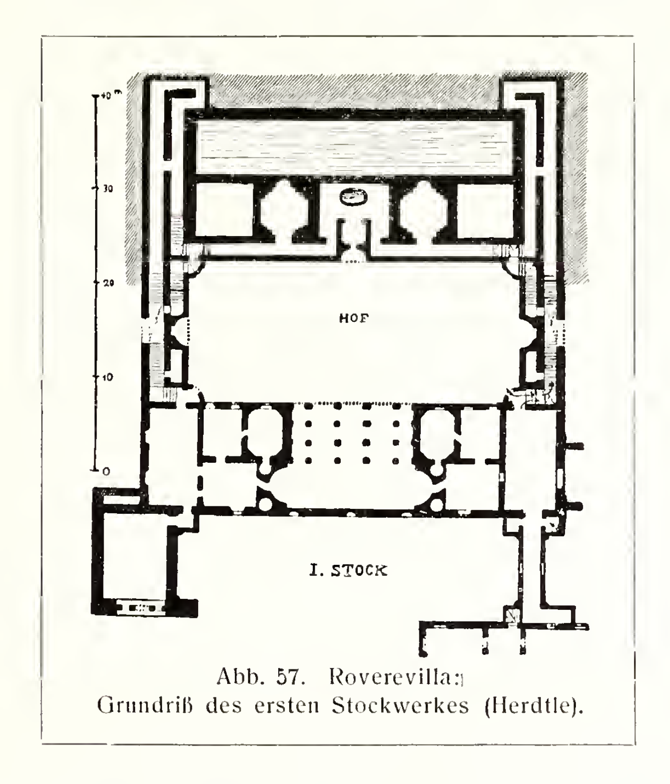
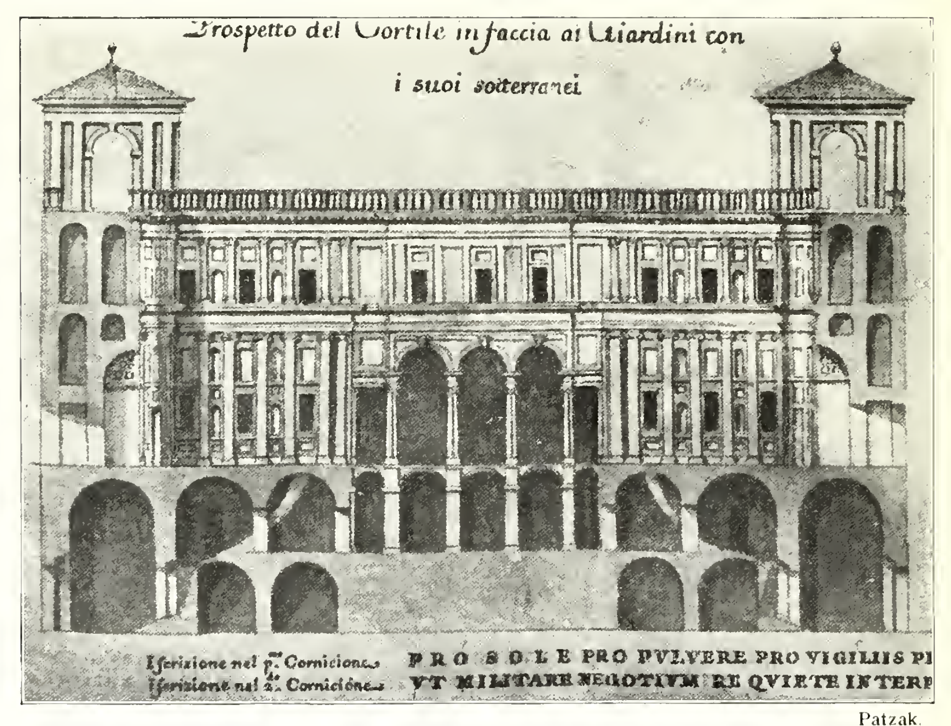


Abb. 57. Roverevilla:
Grundriß des ersten Stockwerkes (Herdtle).

trennt ein schmales Kämpfergesims. In die tiefen Mauerlaibungen der Nischen sind die Verbindungstüren (Abb. 57) zu den beiden seitlichen Zimmern eingeschnitten. Die an den Nischen verbleibenden toten Mauerzwickel sind für die Anlage von Wendeltreppen ausgenützt, von denen die beiden nach dem Vorplatz zu liegenden unmittelbar nach der oberen Terrasse führen (Abb. 43), während die beiden an der Mittelwand angeordneten eine direkte Verbindung mit dem Kellergeschoß gestatten (vgl. Kap. II, I, Abb. 35 und Abb. 58). Diese Treppenanlage, die von einer trefflichen Erfindungs- und Berechnungsgabe zeugt, kann nur den Zweck haben — denn offenbar sollte die ganze Halle als Festsaal dienen — den Gästen den unmittelbaren

Aufstieg nach der Dachterrasse, beziehungsweise nach dem Obergeschoß der Villa zu ermöglichen, während, getrennt davon, der Dienerverkehr unmittelbar nach den Kellerräumen geleitet wird.

Anziehend ist es, wie Genga die Säulenhalle konstruktiv zur Versteifung der etwas schwachen Mittelwand verwendet, die an und für sich trotz der eisernen Zugstangen nicht imstande wäre, das schwer lastende Tonnengewölbe zu tragen (Abb. 55). Er spannt über die mittleren, drei gleich breiten Öffnungen des Säulenportikus kassettierte Tonnendecken, die auf ein regelrechtes, antikes Gebälk



Patzak.

Abb. 58. Roverevilla: Hauptfront des Hofes, Keller- und Treppenanlage. (Vergrößerung nach Buonamici.)

aufsetzen. Diesen Architrav führt er an den Stirnpfeilern herum und unterstützt ihn nach der Tiefe der Halle zu durch je zwei Säulen. Die Endpfeiler sind mit einspringenden Ecken und ionischen Pilastern mit Marmorkapitells reich dekoriert. Die beiden seitlichen Öffnungen der Säulenhalle, die etwa nur die halbe Breite der drei mittleren haben, sind nach oben viereckig abgeschlossen, und zwar so, daß das Gebälk über sie hinweg geführt ist (Abb. 59).

Nach der Hofseite zu schließen sich an diese Loggia unmittelbar auf jeder Seite ein Zimmer mit abgeschrägten Ecken an, die durch Nischen (vgl. Kap. II, I, Abb. 39) erleichtert sind. Diese Räume sind mit ovaler Gewölbekuppel überdeckt und haben denselben er-

höhten Fenstersitz wie die bereits beschriebenen Zimmer. Das ovale Gewölbe ist mit einem vom Scheitel nach dem Kämpfer zu spiralförmig geführten Gesimse dekoriert, zwischen dessen einzelne Windungen kleine Kassetten eingebettet sind. Der Terracottamosaikboden weist dasselbe geometrische Liniengefüge auf. Kamin- und Türumrahmung ist den bereits beschriebenen Zimmern entsprechend ausgeführt.

Zwischen diesen Gemächern und den beiden seitlichen Vorräumen liegen nach dem Cortile zu je zwei zweifenstrige, quadratische Zimmer, die mit Klostergewölbe überdeckt sind und bezüglich



Bertulli.

Abb. 59. Blick in den Hof der Roverevilla von der ersten Gartenterrasse aus.

ihrer sonstigen Ausstattung nicht sonderlich von den andern Wohnräumen abweichen.

Dem Übergangsraum vom Sforzabau nach der Eleonorenvilla entspricht im linken Querflügel ein etwas größeres Zimmer, das sein Licht durch ein hohes, triumphbogenartig gestaltetes Balkonfenster erhält (Abb. 60 und Abb. 50 und 51). Dasselbe besteht aus einem Mittelstück und zwei Seitenteilen. Das erstere wird aus zwei 3,50 Meter hohen ionischen Pfeilern gebildet, die auf Postamenten stehen und herausgekröpftes Gebälk mit Tympanongiebel tragen. Sie umrahmen den mit Keilstein geschmückten, höheren Fensterbogen der etwas zurückgesetzten Wand. Die Bogenauflager fußen auf einem Kämpfersims, welches auch die Seitenkompartimente des

Triumphbogenmotivs durchschneidet. Unterhalb des Kämpferbandes öffnen sich diese ebenfalls zurücktretenden Seitenteile in rundbogig abgeschlossenen Fenstern, die niedriger als die mittlere Bogenöffnung sind und auch Kämpfersimse und Schlußsteine aufweisen. Über dem



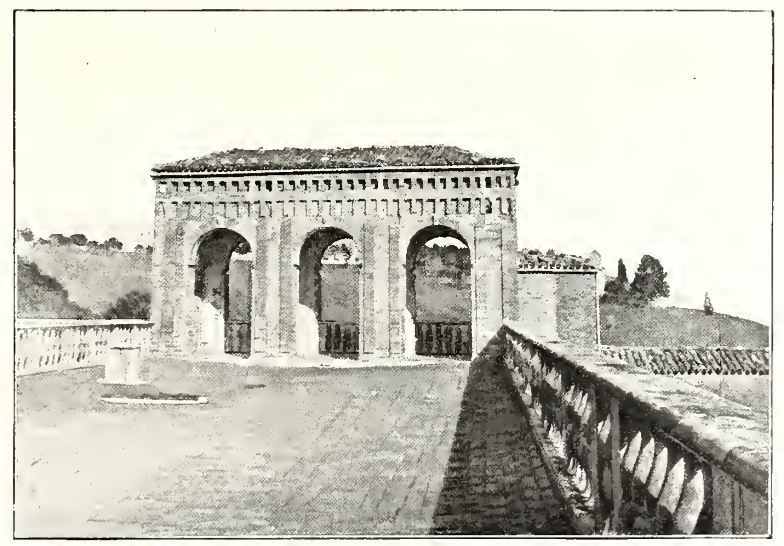
Patzak.

Abb. 60. Linker Querflügel der Roverevilla.

Kämpfergurt sitzen quadratische, vertiefte Spiegel, und darüber ruht als Fortsetzung des mittleren Tympanongebälks ein antiker Architrav, der über den seitlich abschließenden ionischen Halbpilastern herausgekröpft ist.

Die über dieser reichen Fensterkomposition, die erst in den letzten Jahren nach Mancinis Zeichnung wieder hergestellt wurde, lagernde, freie Wandfläche vertieft sich zu einem großen, rechteckigen Felde. Das Ganze wird auf jeder Seite von gekuppelten Pilastern flankiert, die ebenfalls wie am Mittelteil der Hauptfassade über einem antiken Gebälk, Fries und Konsolenkranzgesims eine mit Balustrade bekrönte Attika tragen. Zwischen die Postamente der hohen Wandpfeiler und der Fensterpilaster sind Balustergeländer eingeschaltet.

Die Erdgeschoßfront dieses Querflügels ist in der gleichen Weise wie jene der Hauptfassade gegliedert. Ebenso gestaltet sich im Erdgeschoß die dem Vorplatz zugewandte Seitenfassade des Vor-



Patzak.

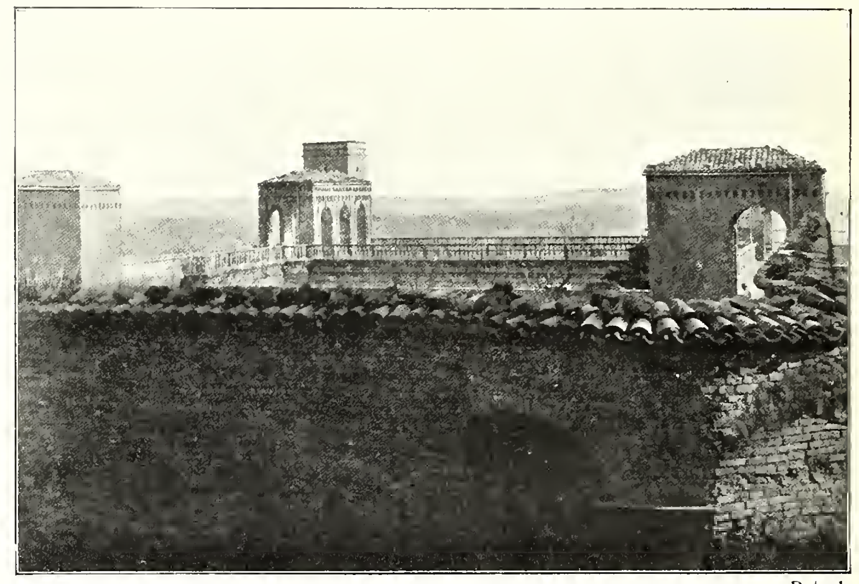
Abb. 61. Plattform der Roverevilla mit Turmloggia.

baues. Ihr Oberstock enthält zwischen gekuppelten ionischen Pilastern ein von einem Flachbogengiebel bekröntes Fenster, das eine stark vortretende Solbank besitzt. Der das Fenster umgebende Mauerrahmen ist unten, entsprechend den Pilasterpostamenten, sockelartig verkröpft. Über dem Fenster sitzt ein vertiefter quadratischer Spiegel.

Die ziemlich weit vor der Seitenfassade des Querflügels (Abb. 51) vorspringende Mauer der Vorderfront trägt als Dekoration oben in der Mauerdicke eine kleine Rundbogennische zwischen zwei quadratischen Feldern; unten zwei rechteckige Spiegelvertiefungen. In die einspringenden Ecken der genannten Querflügel-Seitenfassade treten viertelkreisförmige Treppenhaus-Vorlagen.

Den ganzen Bau schließen nach oben als trefflich ausklingende

Bekrönungen die beiden, auf den Flügeltrakten errichteten Turmloggien ab, die früher steiler gedeckt waren, und die, wie die Mauerverzahnung erkennen läßt, ein reiches Marmorgesims (Abb. 61) erhalten sollten. Diese Turmloggien, die auf der obersten Gartenterrasse zwei Pendants haben, die aber nicht ganz ausgebaut wurden (Abb. 62), zeigen rechteckige Grundrißform und weisen an den Längsseiten drei Bogenachsen auf. Jede Achse besteht aus einem Rundbogen mit verputztem Architrav, konsolenartigem Schlußstein und Kämpfergesims aus Marmor. Das Ganze wird umrahmt von je einem geputzten Pilaster, der oben das der Antike nachgeahmte Gesims trägt, wofür die Aussparungen, wie gesagt, noch jetzt vorhanden sind. Diese Anordnungen zeigen wenigstens die Handzeich-



Patzak.

Abb. 62. Blick auf die Turmloggien der Roverevilla vom Bergeshang aus.

nungen späterer Aufnahmen, die aber vielleicht auf jene verschollenen Originalpläne Girolamo Gengas zurückgehen.

An den Haupttrakt der Villa schließen sich rechts und links, den Hof begrenzend, Treppenhäuser an (Abb. 63 und Abb. 43), die große, geradlinige Doppelpodesttreppen zwischen massiven Wänden enthalten. Sie vermitteln den Zugang nach dem hinteren, den Hof abschließenden Flügel (Abb. 64 und Abb. 65), der in der Mitte genau in der Achse der Säulenhalle des Hauptflügels und in gleicher Höhe mit dieser eine tiefe Brunnengrotte einschließt. Sie erhält von oben, vom Dache der darüber liegenden Gartenterrasse aus, eine schwache, aber stimmungsvolle Beleuchtung (Abb. 43 und Kap. II, I, Abb. 39). Diese Grottenhalle war früher mit ringsum laufender Sitzbank und in

der Mitte mit Wasserspielen ausgestattet.[18]) Rechts und links neben ihr schließen sich, von einem dunklen, nach dem Hofe zu gelegenen Korridor erreichbar, je zwei viereckige Baderäume an, die an drei Seiten rechteckige, an der der Eingangstür gegenüber liegenden Seite halbrunde Nischen mit gleichmäßiger Vorlage enthalten. Seitlich davon liegen die für die betreffenden Badeeinrichtungen bestimmten Wasserbehälter. Ein größeres Bassin zieht sich über die ganze Rückseite nach dem zweiten Garten zu hin. Es ist in den gewachsenen Fels eingesprengt und wird von dem darüber liegenden Garten überdeckt (Abb. 42 und 43). Dieses Bassin speiste die auf der unteren

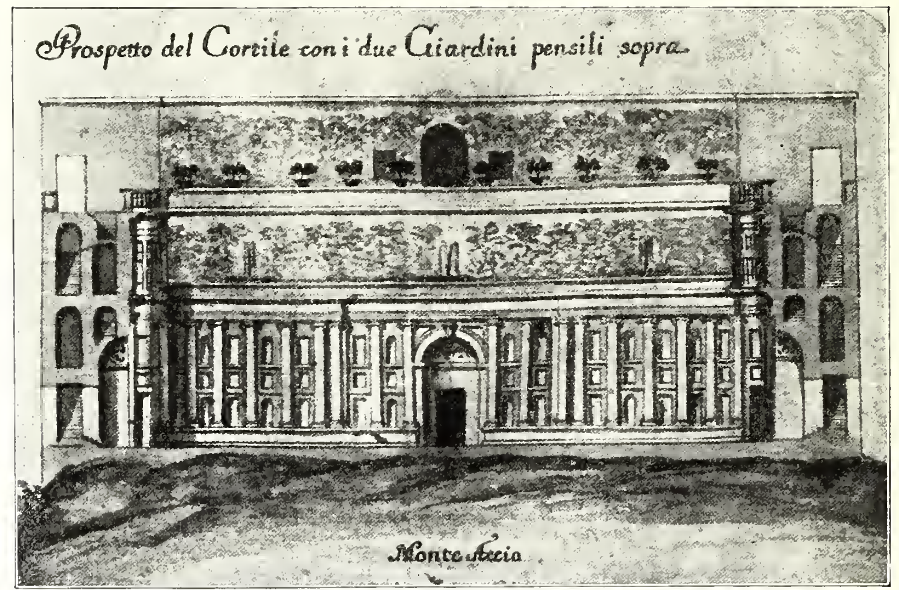


Bertulli.

Abb. 63. Roverevilla: Seiten- und Grottenfront des Cortile (Blick von Osten her).

Gartenterrasse angebrachten drei Springbrunnen. Dieser zweite, größere Garten wird von einer einfachen Mauer umhegt, die an den nach dem Berge zu freiliegenden Ecken bastionenartige Ausbauchungen von halbkreisförmigem Grundriß zeigt und an die am Bergabhang liegenden Gewächshäuser unmittelbar anschließt (vgl. Kap. II, I, Abb. 39 und Abb. 62). Dieser hintere Garten liegt in gleicher Höhe mit der Dachplattform der ganzen Villenanlage und ist e r s t e n s von ihrer Dachterrasse und z w e i t e n s durch zwei an dem hinteren Querflügel angebaute Treppenhäuser zu erreichen. Nach den Plänen zeigte der hintere Garten eine regelmäßige Anordnung von viereckigen Beeten.

Zwischen der oberen Terrasse des Hauptflügels und dem bereits beschriebenen Hauptgeschoß liegen im ganzen sieben Zimmer, von denen die an den Ecken zweifenstrig, die übrigen einfenstrig angelegt sind. Nach dem Vorplatz der Roverevilla zu springt in dieses Stockwerk (Abb. 42) die Wölbung des großen Loggiensaales hinein, über dessen Nischenwölbung hinweg die schon erwähnten, an der Außenseite gelegenen Wendeltreppen sehr geschickt als geradlinige Treppen (Abb. 43. Grundriß) weiter geführt sind, so daß immer das zweite Zimmer von der Ecke aus einen direkten Aufstieg nach der oberen Terrasse besitzt. Zugänglich ist die ganze Zimmerflucht von Vorräumen, die jenen im Hauptgeschoß gelegenen entsprechen und unmittelbar nach den Treppenhäusern führen.



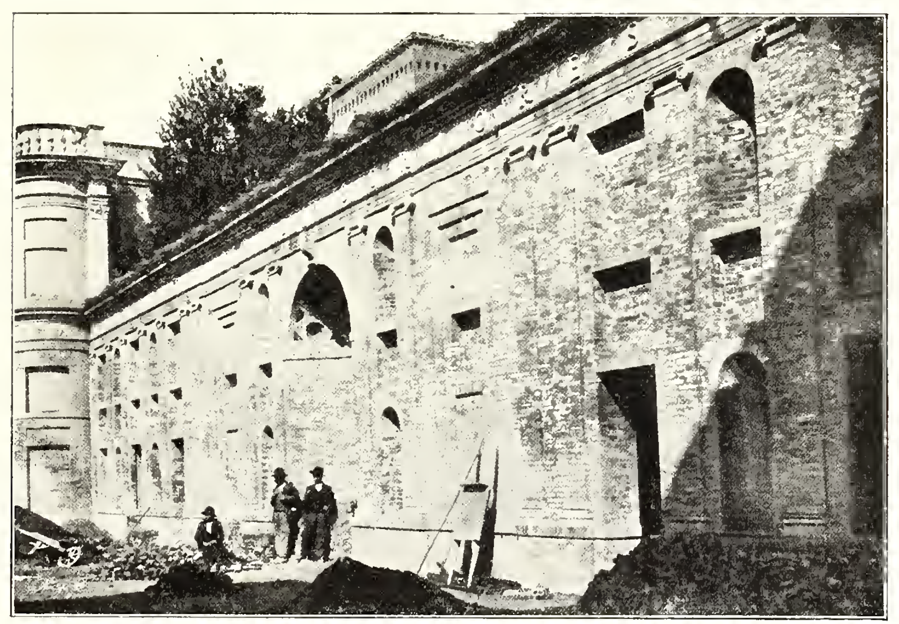
Patzak.

Abb. 64. Grottenfront des Roverehofes mit Gartenterrassen (Vergrößerung nach Buonamici).

In zweien der mittleren Zimmer sind Reste von Stuckbekleidung (Abb. 66) mit Ornamenten zu sehen; in dem einen an der Decke, in dem andern am Fenstergewände. Auch Farbenspuren an den Wänden, deren Putz man mit spitzen Instrumenten gewaltsam heruntergeschlagen haben muß, sind sichtbar. Dieser Umstand bestätigt also die bereits angeführte Aussage Bernardo Tassos, daß ein Teil der Zimmer dekoriert gewesen sei; ebenso macht sie auch Vasaris Angabe wahrscheinlich, daß Genga einige sehr schöne Engel für die Türgesimse der in Stuck gearbeiteten Zimmer der neuen Villa angefertigt habe. [19])

Von diesem Oberstock aus genießt man einmal den Blick auf

die zwischen dem Hof und dem hinteren Garten liegende Terrasse mit ihren spielenden Wässern und dann auf den Hof mit seiner Brunnengrotte. Der jetzt gepflasterte, früher bekanntlich ebenfalls mit Gartenanlagen und mit zwei Springbrunnen geschmückte Cortile wird, wie schon erwähnt wurde, an den Schmalseiten von den beiden langgestreckten Treppenhäusern umschlossen, die in der Mittelachse bis zur Podesthöhe eine mächtige Rundnische aufweisen. Rechts und links von dieser in ihrer oberen Wölbung kasettierten Tribuna sitzen je zwei ionische Pilaster, die zwei übereinander angeordnete, kleine Rundnischen einschließen. Je ein Halbpilaster gliedert sich auch an die in den Hofecken eingebauten Treppentürme



Patzak.

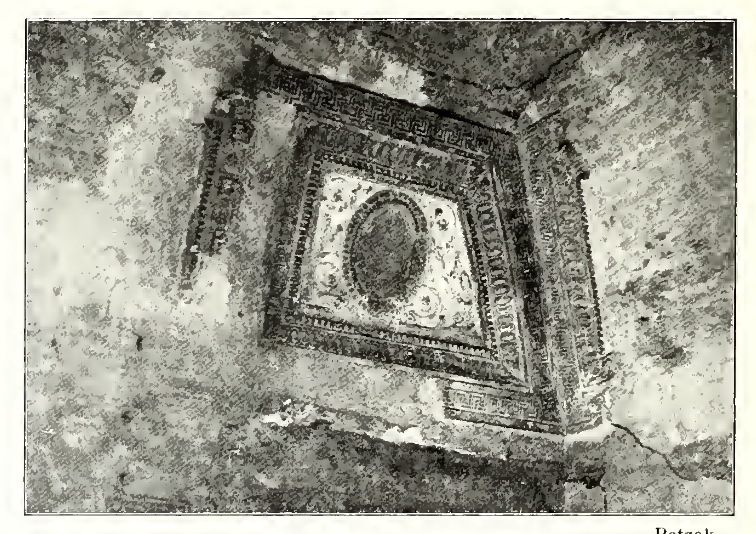
Abb. 65. Roverevilla: Grottenfront des Hofes.

an, die wie die zunächst liegenden Wandflächen mit vertieften Spiegeln dekoriert sind. Auf den Pilastern lagert ein aus Architrav, Fries und Hauptgesims bestehendes „antikes" Gesims, das gleichmäßig an allen vier Seiten des Hofes herumgeführt ist und zugleich den oberen Abschluß der ersten Gartenterrasse bildet. Das an der Haupt- und an den Seitenfassaden darüber hinlaufende Spruchband ergänzt die Worte, die am Spruchfries des oberen Stockwerkes angebracht sind.

Das Hauptfassadenmotiv dieser Terrasse ist, wie wir schon bemerkten, eine hohe, oben kassettierte Rundnische, die den Zugang zur Grotte bildet, und rechts und links von zwei ionische Rundnischen einschließenden Pilastern begrenzt wird. Ionische Doppel-

pilaster mit dazwischen liegenden Ziernischen gliedern auch die übrig bleibende Wandfläche, die wiederum durch fensterartig vertiefte Nischen belebt ist.

Die Hauptfassade des Hofes ist ebenso wie die Südfront der Villa in malerischer Weise gegliedert. Der Architekt erreichte die überaus prächtige Wirkung dadurch, daß er das erste und fünfte Feld der Säulenhalle in der Fassade zurücksetzte und so Mittelteil und Seitenstücke scharf voneinander trennte. Ebenso beabsichtigte er offenbar, die einzelnen Teile ornamental verschieden zu behandeln. Im Untergeschoß hat die Hoffassade des Hauptflügels (Abb. 59), wie erwähnt, die jetzt zugemauerte Säulenloggia in derselben Gestalt, wie sie im Hauptsaal hervortrat. Dadurch, daß hier die Wandfläche vermittelst



Patzak.

Abb. 66. Stuckrest aus einem Zimmer des zweiten Stockwerkes der Roverevilla.

dreier Marmorbögen mit Schlußstein und dreier ionischer Pfeiler aufgelöst ist, wird eine ungemein luftige und zierliche Wirkung erzielt.

Die beiden Seitenabschnitte des unteren Hauptgeschosses enthalten je drei Fenster mit vertieften quadratischen Spiegeln darüber, die von ionischen Doppelpilastern mit je zwei übereinander angeordneten Rundnischen dazwischen eingerahmt werden.

Das Obergeschoß der Hauptfassade zeigt axial über den darunterliegenden Fenstern und den mittleren Hauptachsen der Säulenhalle eine schlichte Fensteranordnung, die in den Seitenteilen durch korinthische Pilaster, in der Mitte durch Liseneneinteilung eingerahmt ist. Den Rundnischen des Unterstockes entsprechen auch hier Nischen von gleicher Abmessung.

Die obere Seitenfassade des Hofes enthält in der Mitte über der großen Rundnische einen großen, rechteckigen, vertieften Spiegel. Daneben sind je drei korinthische Pfeiler so verteilt, daß zwischen dem ersten und zweiten eine kleine Nische mit quadratischem, vertieften Felde darüber, zwischen dem zweiten und dritten ein Fenster mit rechteckiger Lisenenumrahmung angebracht ist. Die Treppentürmchen sind mit rechteckigem Spiegel und darüber in kleinem Abstande angeschlossenem Quadrat dekoriert.

Auf den Pfeilerordnungen der drei Fassaden des Oberstockes ruht ein dreiteiliges Gurtgesims, worüber sich ein Spruchfries angliedert, dessen Inschrift, mit jener des unteren Spruchbandes zusammen gelesen, folgendermaßen lautet:

PRO SOLE PRO PULVERE PRO VIGILIIS PRO LABORIBUS
VT MILITARE NEGOTIVM REQVIETE INTERPOSITA
CLARIOREM LAVDEM FRVCTVSQVE VBERIORES PARIAT.

Das Ganze krönt ein antikes Konsolenkranzgesims mit marmorner Balustrade, deren Säulchen nach der strengen, schlichten Bramante-Raffaelschen Formengebung gestaltet sind.

* * *

Schon aus der vorangeschickten Beschreibung der Roverevilla dürfte zur Genüge erhellen, daß wir in ihr im Gegensatz zum alten Sforzabau ein Bauwerk vor uns haben, das nach einem einheitlichen, bis in alle Einzelheiten wohldurchdachten Originalentwurf geschaffen worden sein muß. Seine einzelnen Bestandteile stimmen wie die Akkorde einer musikalischen Komposition derart zusammen, daß man den Gesamteindruck stören würde, wenn man gewisse Einzelheiten hinzufügen oder verändern wollte. Das ist der Eindruck organischer Schönheit. In ihr gibt sich ein starker, individueller Wille, eine geniale, künstlerische Formkraft kund, die das Gefüge der an sich toten Materie, der Werkformen, belebend zu durchdringen und zu einem ästhetisch befriedigenden Gebilde zu verschmelzen verstanden hat. Suchen wir das Wesen seiner künstlerischen Qualitäten zu ergründen und zu erklären!

□ □ □

Auch der Charakter eines Bauwerkes, wie es die neue Imperiale ist, wird im wesentlichen durch die Verhältnisse seiner Höhe und Breite bestimmt. Ganz allgemein betrachtet, erscheint die Höhe der Imperialesüdfront im Verhältnis zu der stattlichen Breite des Gebäudes mäßig. Seine Bestimmung als Landsitz, der zudem auf einem Bergesgipfel gelegen ist, verlangt außer dem Erdgeschoß nur einen Oberstock. Ein Geschoß mehr würde den Bau sofort zu einem städtischen Palast stempeln.

Beiläufig möge darauf hingewiesen werden, daß der von den beiden Flügelbauten flankierte Mitteltrakt bezüglich seiner Höhen- und Breitendimension dem Gesetz des goldenen Schnittes entspricht. Das Gesetz der Analogie wird vom Mittelrisalit der Schauseite befolgt, welches die Figur des ganzen Traktes wiederholt.

Es gilt ferner von der ganzen Hauptfront der Villa die von Gottfried Semper bei allen Baustilen beobachtete und bestätigt gefundene Grundregel:[20]) „. . . daß Unterbau und (oberer) krönender Teil bei Stockwerksgebäuden in ihren Verhältnissen zunächst vom Ganzen abhängen, als wäre der Gesamtbau ein nur dreigeteilter, bestehend 1. aus jenem Unterbau, 2. aus der ihm und dem Ganzen entsprechenden Bekrönung, 3. aus dem Dazwischenliegenden, das durch jene begründet und krönend abgeschlossen ist.“ Die Schauseite der Roverevilla gliedert sich in der Tat in jene drei typischen Hauptteile: Erdgeschoß, Bekrönung, bestehend aus Gebälk, Fries, Konsolenkranzgesims und Attika mit Balustrade, ferner das dazwischen liegende Obergeschoß. In dieser klar unterschiedenen Vielheit der die Gesamtheit der Front bildenden Teile verhält sich nach meiner Messung erstens das Untergeschoß zum Oberstock plus Bekrönung, wie diese Gesamtheit zur ganzen Fronthöhe; also nach der Abfolge des goldenen Schnittes. Und umgekehrt verhält sich die Bekrönung zum Oberstock plus Unterbau, wie dieser Komplex zur ganzen Fassadenhöhe. Soweit sind also die Proportionen streng gesetzmäßig. Dagegen stehen der Unterbau und das Obergeschoß nicht im Verhältnis der „Divina proporzione“ zueinander. Die ganz genaue Differenz läßt sich zurzeit nicht feststellen, da vor der Villa aufgehäufte Schuttmassen das ursprüngliche Bauniveau beträchtlich erhöht haben.

Offenbar ist aber hier eine Abweichung von der strengen Regel vom Architekten mit gutem Bedacht erstrebt worden. In der höheren Gestaltung des Oberstockes verspüren wir nämlich einen ausgesprochen barocken Zug, wenn wir uns daran erinnern, daß der barocke römische Stadtpalast seine wesentliche Wirkung durch die imponierende Höhe gerade dieses Geschosses erreicht. Genga folgte bei seiner Komposition hierin seinem großen Lehrer Bramante, der

wie Wölfflin zuerst erkannt hat,[21]) beim Palazzo Giraud in der Heraushebung des Hauptgeschosses vorbildlich vorangegangen war. Allein die Anlehnung Gengas an jenen Stil eines sich bald gewaltsam bahnbrechenden neuen Formgefühls ist noch besonnen und gewissermaßen zurückhaltend zu nennen. Der Oberstock der Roverevilla erreicht durchaus nicht jene kolossale Höhe, wie sie an Barockpalästen zur Dominante erhoben wird. Er ist gerade so hoch gebildet, um seine Wichtigkeit im Baugefüge wirkungsvoll zur Geltung zu bringen. Er hat außerdem, wie wir noch genauer sehen werden, die höhere Funktion, die für die römische Villenbausitte charakteristische Anordnung der Innenräume nach außen hin anzudeuten.

In Bezug auf die Fassadengliederung durch Gesimse ist an der Imperialeschauseite festzustellen, daß sich ihr Gurtgesims zu der aus Architrav, Fries und Konsolengesims bestehenden Corniche wie 1:3 verhält. Das den Unterbau vom Oberstock trennende Gurtgesims verhält sich zum Erdgeschoß ungefähr wie 1:9, das Kranzgesims zum Oberstock wie 1:3.

Aus jener oben gekennzeichneten, von Genga dem Villencharakter entsprechend gewählten Dissonanz ergeben sich bei der weiteren Gliederung des Imperialeoberstockes asymmetrische Verhältnisse. Man betrachte daraufhin z. B. die Höhe der Pilaster mit dem zugehörigen Sockelmaß, ferner die in den drei mittleren Pfeilerintervallen belegenen Nischen und ihre Sockel. Dagegen ist das Verhältnis der beiden seitlichen Fenster und ihrer Sockel wiederum das des goldenen Schnittes, ebenso jenes der Bogenauflager der Erdgeschoßarkade und der Stützpfeiler usw.

Im übrigen stehen aber die Pilastergestelle zu den Fenster- beziehungsweise Nischensolbänken in engster Beziehung. Die beiden letzteren sind ganz wenig breiter als die erstgenannten gebildet, haben aber dieselbe Grundform. Ebenso wiederholen die quadratischen Zierfelder dieselbe Figur, die das ganze Pilasterintervall hat. Die Seitenrisalite des Mitteltraktes sind dagegen mit ihren Fensteröffnungen nach Maßgabe der Diagonalen geteilt, machen also einen selbständigeren Eindruck. Die Tympanongiebel der Fenster werden in der Form der Turmbedachungen wiederholt.

Die bei unserer Untersuchung zutage getretenen Unregelmäßigkeiten, welche die Starrheit der Gesetzmäßigkeit durch einen heitern, freieren Zug mildern, sind, wie gesagt, als ein Vorrecht einer ländlichen Bauanlage anzusprechen

Wenn ich meine vielleicht etwas kleinlich erscheinenden Beobachtungen über die teilweise proportionale Regelmäßigkeit der Imperialeschauseite mitteilte, so wollte ich damit nur zeigen, daß Genga wie ein echter Renaissancekünstler in der Hauptsache gesetzmäßig zu kom-

ponieren pflegte, ohne sich jedoch vom starren Schema einer Formel die schöpferische Hand in Fesseln schmieden zu lassen.

Im allgemeinen möchte ich Konrad Lange[22]) beipflichten, daß es unter Umständen gewagt sei, Bauwerke auf Grund des Gesetzes vom goldenen Schnitte prüfen zu wollen. Ganz verwerfen aber, wie er es tut, möchte ich die Benützung dieser Regel nicht, besonders in Fällen, wo sich jene proportionale Einteilung dem Auge sozusagen ungesucht aufdrängt, ohne daß man zu ideellen Zirkelansätzen seine Zuflucht zu nehmen braucht. Insbesondere, wo es gilt, die feine Grenzlinie zwischen Renaissance- und Barockabmessungen festzustellen und, wie im vorliegenden Falle, die unterscheidenden Wesensmerkmale zwischen der gesetzmäßig streng durchgeführten Architekturschöpfung eines städtischen Renaissancepalastes und jener der freier komponierten Villa klar zu erkennen, wird sich das Gesetz immer noch mit sichtlichem Nutzen anwenden lassen und als ein nicht unerwünschtes Korrektiv der ästhetischen Betrachtung erweisen.

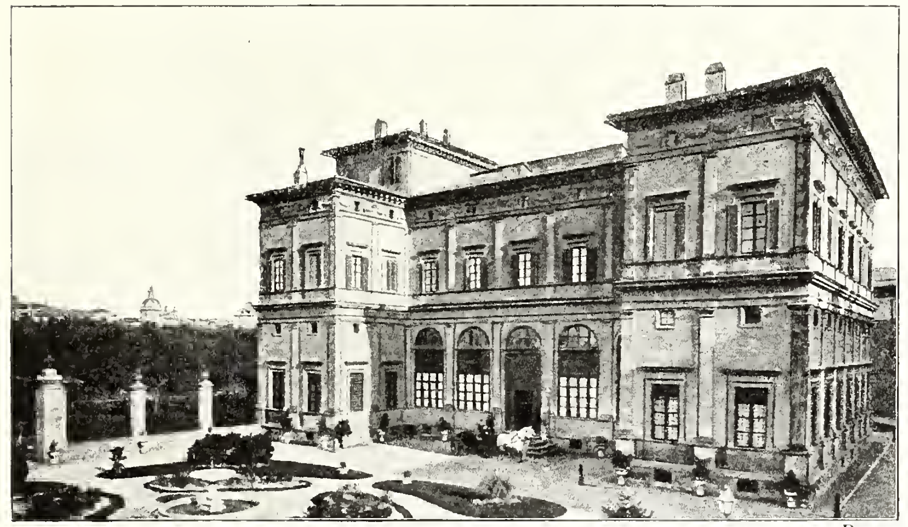
Im übrigen möchte ich mich Wölfflins wegweisender Auffassung anschließen[23]), der an den Proportionen von Höhe und Breite in erster Linie ihren Ausdruckswert betont wissen will, und der also das Verhältnis der Vertikalen und Horizontalen jenem von Streben und Ruhe — ich möchte lieber Beruhigung sagen — gleichsetzt. Darnach tritt also die mechanische Bedeutung der Proportionen in den Vordergrund der kunstpsychologischen Analyse, die das durch ein tektonisches Kunstwerk erregte ästhetische Wohlgefallen aus seinen physischen Bedingungen, aus dem Verhältnis von Kraft und Schwere, zu erklären hat. Die Durchformung der leblosen Masse wird somit von zwei Bewegungsgegensätzen vollzogen, die Wölfflin „horizontale" und „vertikale Gliederung" genannt hat. „Das Prinzip der horizontalen Gliederung wird als Symmetrie bezeichnet."

Erfüllt die Hauptfront der Imperiale die Forderungen dieses Gesetzes? Ja; denn ihre Gliederung wird nach dem Prinzip der Trichotomie bewerkstelligt: Sie setzt sich, wie wir bereits im vorigen Abschnitt gesehen haben, zusammen aus einem größeren, mittleren Trakt, der als irrationales Element dominierend hervortritt und dadurch die beiden angegliederten Seitenflügel als gewissermaßen von sich abhängig hinstellt.

Allein diese Unterordnung der Seitenglieder ist keine so vollständige, daß sie dabei ihre selbständige Kraft und Bedeutung völlig einbüßten. Wie wir noch sehen werden, bewahren sie diese vielmehr bis zu einem gewissen Grade. Sie erwecken daher auch nicht den Eindruck einer engangeschlossenen, starren Verbindung, wie er uns am städtischen Repräsentationsbau in der Regel entgegentritt, sondern den Eindruck eines lebendig bewegten, anmutig-leichten Zusammenhanges, wie er dem heitern Villencharakter so recht eigent-

lich entspricht. Sie sind auch nur prinzipiell symmetrisch untereinander gestaltet und ordnen sich mehr wie die Schalen einer Wage in labilem Gleichgewicht um den Mittelpunkt. Auch hierin haben wir ein charakteristisches Merkmal ländlicher Freiheit gegenüber würdevoller, ernster Palastarchitektur zu erblicken, bei welcher die einen ungleichen Mitteltrakt flankierenden Seitenflügel in strengster Übereinstimmung völlig gleich gebildet zu werden pflegen.

Daß aber bei einem seiner freien Lage und idealen Bestimmung entsprechend komponierten Villenbau die tektonische Lizenz[21]) nicht zur völligen Regellosigkeit ausarte, dafür hat der feinsinnige Architekt gesorgt. Der als Pendant zum linken Flügel aufgeführte Kommunikationstrakt ist wie jener ebenfalls mit einer Turmloggia bekrönt, und



Braun.

Abb. 67. Villa Farnesina (Rom).

der kühngeschwungene Torbogen in seinem Erdgeschoß entspricht wenigstens in seiner Grundform der gegenüberliegenden Nische der dem Villenvorplatz zugekehrten Schmalfront. Also ist immerhin noch in genügendem Maße ein symmetrisch ordnender Wille zu verspüren.

Der Oberstock des Mitteltraktes ist ebenfalls dreigeteilt, wie bereits in der vorausgeschickten Beschreibung hervorgehoben wurde. Das Erdgeschoß zeigt in seiner Nischenhallen-Auflösung die besonders beim römischen Villenbau sehr beliebte Fünfteilung. Man denke z. B. an den Mittelbau der Villa Farnesina (Abb. 67) oder an Falconettos Gartenkasino des Palazzo Giustiani in Padua (Abb. 68). Der Unterstock des linken Flügels erscheint in seiner einmaligen Teilung gleichsam unselbständig, auf den Zusammenhang mit dem Erdgeschoß des Mitteltraktes angewiesen. Der Oberstock ist jedoch in seinem dreiteiligen Triumphbogenfenster zu einer gewissen Selbständigkeit

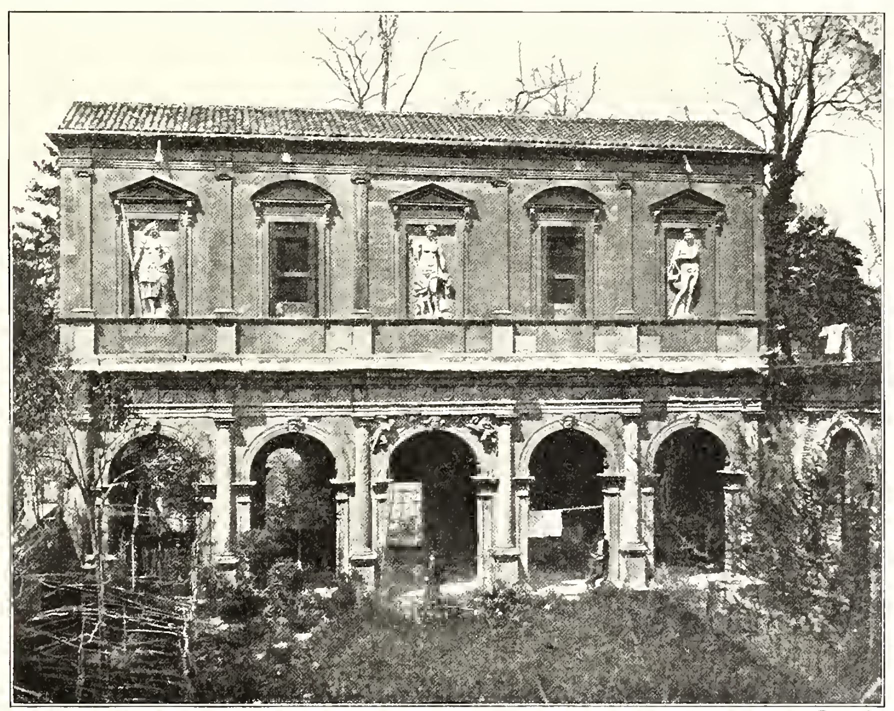
erhoben. Diese ebenfalls dem villenartigen Charakter des Bauwerks entsprechende Freiheit hat ihren Grund in dem natürlichen Bedürfnis, an dieser Stelle des Gebäudes, welche von dem vorgelagerten Sforzabau nicht verdeckt wird, wenigstens für ein Zimmer der Südfront einen umfassenden Ausblick auf die anmutige, lachende Landschaft zu schaffen.

Die Eigenart der horizontalen Gliederung wird an unserm Beispiel noch klarer dadurch zur Anschauung kommen, daß wir sie im Wettstreit mit der vertikalen Gliederung betrachten. Denn erst durch das wohlabgewogene Zusammenwirken dieser beiden Bewegungsgegensätze kommt eine restlos gelöste, harmonische Verteilung, besser gesagt, Durchformung der an sich leblosen Baumasse zustande. Diese beiden Kräfte, die aufstrebende, vertikale, und die beruhigende, horizontale, machen das Bauwerk zu einem gesetzmäßig entwickelten Organismus, zu einem gleichsam beseelten Kunstgebilde.

Der in wuchtigen Formen gehaltene, vor das Obergeschoß weit vortretende Unterbau erweckt zunächst den Eindruck gesicherter Stabilität. Doch trotz der wuchtigen Schwere seiner Werkformen hat er ein wesentlich anderes Aussehen, als etwa der Unterstock eines Stadtpalastes. Präsentiert sich dieser nämlich in der Regel als ein im ganzen und großen geschlossenes und ungegliedertes Sockelmassiv, welches die solide Grundlage für die weiteren Stockwerke abgibt, so tritt uns im Erdgeschoß des Gengabaues eine durchweg gegliederte Komposition entgegen. Die Masse ist vermittels einer Nischenhallenarkade durchbrochen. Die auf starken Stylobaten fußenden Pfeiler, die das Vertikalprinzip energisch betonen, stellen sich gleichsam als die kristallinischen Gebilde der aus dem Boden aufwachsenden Formkraft dar. Die rechteckige, vertiefte Feldereinteilung der äußeren Pilasterseiten läßt jenen, dem tragenden Körper immanenten Hochdrang in konzentrierter Form erscheinen. Das wagerechte, durchlaufende Kämpfergesims erweist sich als Grenz- und Vermittlungsglied zwischen Kraft und Last. Das Zusammenwirken von vertikalem Hochdrang und horizontaler Beruhigung wird hier zum erstenmale sichtbar. Doch der Zug nach oben läßt sich nicht unterbinden: die Halbkreisbogenöffnung des auf die Pfeiler aufsetzenden Tonnengewölbes verschmilzt mit der rechteckigen Mauerauflösung der Pfeilerzwischenweiten zu einem einheitlichen Ganzen, das seine raumöffnende und, wie wir noch eingehender betrachten werden, seine lichteinlassende Funktion vortrefflich erfüllt.

Die in der Hallenhinterwand befindliche große, halbrunde Nische wiederholt dieses an der Außenansicht der Arkade zum Ausdruck gebrachte Vertikalprinzip im Rauminnern und hat in konstruktiver Beziehung die Aufgabe, die Masse noch weiterhin zu erleichtern.

Das gleiche bezweckt auch die vertiefte Spiegeldekoration der inneren Pfeilerwände und der unteren, zylindrischen Nischenabschnitte, ferner der Kassettenschmuck der tonnenartigen Hallengewölbe und der Nischenhalbkuppeln. Bei beiden also in konstruktiver und, wie wir noch sehen werden, in ästhetischer Hinsicht wichtigen Zierformen wird die kontrastierende Bewegung von Kraft und Last, der Widerstreit tragender und getragener Teile, in feinsinnigster Weise verkörpert. Das Ornament zeigt sich also hier im wahrsten Sinne des Wortes als ein Hervorblühen überschüssiger Kraft, das überdies noch aus konstruktiven Gründen berechtigt und am rechten Platz



Patzak.

Abb. 68. Palazzo Giustiniano in Padua (Gartenkasino).

erscheint. Es möge auch weiterhin in diesem inneren Zusammenhange betrachtet werden, ohne daß ihm erst ein besonderer Abschnitt gewidmet wird.

Der aufstrebende Schwung der auf die Pfeiler aufsetzenden Archivolten findet seinen Brennpunkt in Konsolenschlußsteinen. Die dekorative Füllung der Bogenauflager begleitet in ihren der Bogenlinie zugekehrten Teilen den Zug nach oben und kommt der Last des Oberstockes in der Ausbildung einer kapitellartig ausladenden Figur entgegen. Die vertikale Komposition greift ins Obergeschoß über, das, wie gesagt, vor dem unteren Stockwerk zurücktritt und im Verhältnis zu diesem eine bedeutend leichtere, zierlichere Formenbildung

hat. Die Bogenauflager sind, wie schon bemerkt wurde, die Vermittler des von den Pfeilern aufstrebenden Hochdrangs, der am Fassadenabschnitt des „piano nobile" in den doppelten, beziehungsweise dreifachen Pilasterstellungen noch einmal, aber in anmutigerer Weise Betonung findet. Er bringt in die Horizontale des Gurtgesimses Brechungen, je nachdem Fenstersolbänke beziehungsweise Nischenpostamente oder Pilastersockel auf diesem sich nach oben in drei Staffeln verjüngenden Gurtbande fußen. Solche Verkröpfungen traten schon an Bramantes oberem Flügelgeschoß der Cancelleria (vgl. Kap. III, II, Abb. 122) und am Oberstock der Villa Farnesina (vgl. ebenda, Abb. 123) auf. Am Gengabau muten sie jedoch schon ganz barock an. Dieser Eindruck wird wesentlich durch die dreiteiligen Pilasterbündel der Fenstereinfassungen und durch die entsprechend den Pilasterpostamenten sockelartig verlängerten, dekorativen Mauerrahmen der drei mittleren Pfeilerintervalle hervorgerufen. In der Bildung des auf der Pfeilerordnung lagernden, antiken Gebälkes bleibt jedoch Genga ausgesprochener Anhänger der Hochrenaissance. Er kröpft hier keine Gebälkstücke über den Pilasterkapitellen heraus, wie es ein Hauptmerkmal der barocken Stilweise ist, sondern sein Gebälk, Fries und Konsolenkranzgesims erleidet keine Unterbrechung in dem beruhigenden Laufe der Horizontalbewegung. Sie wird in der darüber lastenden, attikaartigen Brüstung mit Kranzgesims noch einmal kräftig betont. In der abschließenden Balustrade dagegen kommt zum letzten Male das Vertikalprinzip des Hochdrangs in der gedämpften, das Ausklingen trefflich verkörpernden Form von Pfeilerchen zum Ausdruck.

Als innerlich notwendige Begleiterscheinung der durch jene beiden Richtungsgegensätze bewirkten Durchformung der Baumasse spielt der Kontrast von Hell und Dunkel, von Licht und Schatten, eine wichtige Rolle. Daß Genga auf diesen durch und durch malerischen Effekt absichtlich hinarbeitete, beweisen die Südfront und, wie wir noch sehen werden, auch die übrigen in hohem Grade plastisch durchkomponierten Fassaden der Villa Imperiale. Sie bietet überhaupt ein in der Baugeschichte der Renaissance einzig dastehendes Beispiel für eine glänzende Lösung des genannten künstlerischen Problems dar.

Die Schauseite ist infolge ihrer südöstlichen Orientierung fast den ganzen Tag über der Sonnenbestrahlung ausgesetzt. Nur dann wird sie von ihrem Eigenschatten, ihrem Massenschatten, verdunkelt, wenn sich das Tagesgestirn dem Untergange zuneigt. Außer dieser also nur gegen Abend zu beobachtenden völligen Beschattung, zeigt die Front alle Abarten von Schatten, die ein auf künstlerische Wirkung ausgehender Baumeister zur Hebung und stärkeren Markierung seiner architektonischen Gliederungen in Anwendung zu bringen vermag.

Betrachten wir ihre Funktionen in der rhythmischen Reihenfolge, in der sie an den Stockwerken auftreten.

Besonders kontrastreich ist das Erdgeschoß gestaltet. Wuchtige, lichtbestrahlte Pfeilerarkaden und schattenreiche Rauminnere gewähren einen ungemein reizvollen Anblick. Doch mit diesem elementaren, optischen Gegensatz begnügte sich unser Architekt nicht. Er gliederte die der vollen Beleuchtung zugekehrten Außenteile in der bereits gekennzeichneten Anordnung, vermittelst durchlaufender Kämpfergesimse, Konsolenschlußsteinen und Feldervertiefungen: Motiven, die in ihren dem Licht abgewandten Teilen scharfe, schmale Linienschatten auf die schimmernde Fläche zeichnen. Sie haben also lediglich eine schmückende, belebende Aufgabe; können daher am treffendsten Zierschatten genannt werden. Auch der an sich krasse Gegensatz des in den Nischenhallen webenden Raumschattens wird durch die Ausnischung der Hinterwände, die bekannten Spiegeldekorationen der Wandungen und die Kassettierungen der Nischenhalbkuppeln und Tonnengewölbe wesentlich gemildert.

In diesen netzartigen Mauerauflösungen treibt nämlich das je nach dem Sonnenstande wechselnde, bei Frontalbeleuchtung vom Fußboden her, oder bei Lateralstrahlung von der beleuchteten Hallenseitenwand zurückgeworfene Reflexlicht sein zauberhaftes Spiel und hellt dadurch das Dunkel des Raumschattens auf. Die ganze Erdgeschoßarkade, die mit ihrer Rückwand dem abgestuften Berghang vorgelagert ist, könnte wohl allenfalls als Wandelgang dienen, wobei allerdings die niedrigen und engen, türartigen Durchbrechungen der Hallenwände sich als etwas unbequem herausstellen dürften. Sie steht auch nur durch die Nischenhalle des linken Seitenflügels mit dem Oberstock und weiterhin mit dem inneren Villenhof in Verbindung. Einen, rein praktischen Bedürfnissen entsprechenden Zweck kann man also an dieser eigenartigen Anlage nicht nachweisen. Höchstens den konstruktiven Grund der Erleichterung der Baumasse könnte man geltend machen. Vom künstlerischen Gesichtspunkte aus betrachtet, drängt sich uns jedoch ohne weiteres die Erkenntnis auf, daß die Arkade lediglich auf malerische Bildwirkung hin so geschaffen wurde, wie sie ist. Genga verwendet hierbei den Kontrast von Hell und Dunkel gleichsam wie ein Maler. In der eigenartigen Gliederung seiner Nischenhallen gelingt es ihm, dem durch sie hervorgerufenen Raumschatten tonigen Wert zu verleihen, der fast gleichbedeutend mit Farbigkeit ist. Farbensichtige Augen werden denn auch das durch Reflexlichter aufgehellte Schattendunkel des Arkadeninnern farbig sehen. Der Architekt geht in dieser Hinsicht weit über seine Vorgänger im Villenbau hinaus. Bei ihnen tritt uns das für das Wesen der Villa im höchsten Grade charakteristische, freiräumige Loggienmotiv niemals in dieser gesteigerten Wirkung

des Bildmalerischen entgegen. Dort wirft die Arkade einfach scharfe Schlagschatten auf den wie die Außenfront ebenfalls hell beleuchteten Hintergrund der Halle. In besonderen Fällen kann man bei näherem Herantreten etwa auch Reflexlichter an den Deckengewölben wahrnehmen. Um wieviel wirkungsvoller stellt sich hingegen die Erdgeschoßarkade der Imperiale dem Beschauer dar! Um wieviel reicher ist das Spiel der Schatten und Lichter je nach dem veränderten Standpunkte der Lichtquelle! Das von Leon Battista Alberti als besonders dem Wesen der Villa entsprechend bezeichnete Baumotiv der Loggia, welches nach Serlio[26]) einen stärkeren Reiz erzeugt, „das Auge in das Dunkel zwischen den Bogen eindringen zu lassen, als eine Wand zu bewundern, wo der Blick nicht weiter kann . . .", erscheint hier auf die höchste künstlerische Entwicklungsstufe gehoben. Die Mauermasse öffnet sich, um Hell gegen Dunkel zu stellen und gerade so viel Lichtstrahlung einzulassen, als zur Modellierung der Innendekoration nötig ist. Die Masse kommt der Umgebung, ohne sich völlig zu erschließen, entgegen und bildet so eine höchst wirkungsvolle Folie für eine jedenfalls früher in großem Maßstabe geplante gärtnerische Ausstattung des Villenvorplatzes. Trotzdem Genga das Erdgeschoß in der beschriebenen, an den Baumodus der Renaissance angelehnten Weise auflöst, so durchklingt doch ein gewisser barocker Zug die ganze Komposition. Das wird durch die Betrachtung des Oberstockes noch klarer hervortreten. Dieser ist bekanntlich mit Ausnahme der beiden seitlichen, mit antiken Giebelverdachungen bekrönten Fenstern g e s c h l o s s e n. Nur kleine, über den Ziernischen sitzende fensterartige Luken durchbrechen ihn. Sie haben die Aufgabe, dem mittleren, oblongen Saal der Villa gedämpftes Licht zuzuführen. Strenge Abgeschlossenheit der Außenfront ist aber das charakteristische Merkmal des barocken Palastes und der barocken Villa, die ihren Hauptraum, den mittleren Saal nur nach der kühleren Gartenseite zu in einer Loggia öffnen. Auch die Erdgeschoßarkade der Imperiale stellt sich also, wie wir gesehen haben, im Grunde genommen nicht als eine den Zugang zum Gebäudeinnern vermittelnde Loggia im Sinne der reinen Renaissancearchitektur dar; also folgt sie trotz der scheinbaren Erschließung ihrer Baumasse im Prinzip gleichfalls jenem durchaus barocken Stilgesetz.

Das dreiteilige Gurtgesims, welches das Erdgeschoß gegen den piano nobile abgrenzt, wirft nur nach unten einen schmalen Schattenstreifen. Seine vor der Arkadenbasis nach oben gradatim zurücktretenden drei Staffeln sind dagegen stets belichtet. Ihr Profil erscheint daher dem Blicke nur zart angedeutet, gleichsam in weicher Modellierung: ein feinsinniges Kunstmittel, den organischen Zusammenhang zweier Stockwerke anzudeuten. Die auf diesem Gurt-

gesims fußende Sockelkomposition ruft ein ungemein reiches Schattenspiel hervor. Tiefe, kräftige Schlagschatten werfen die Nischenpostamente. In harmonischem Wechsel mit ihnen stehen die Zierschatten der Pilastergestelle und der sockelartigen Blendrahmen-Verlängerungen. Einen sehr zarten Zierschatten zeichnet das die ganze Sockelreihe abschließende, auch die Lisenenrahmen und die Spiegelgründe durchziehende Ziegelband.

Wie ein kunstvoll gesponnenes Netzwerk breitet sich dann ferner das durch die Pilasterordnung, die quadratischen Felder und den Architrav erzeugte System feiner, aber haarscharfer Linienschatten über die Front aus.

An die horizontalen und vertikalen Richtungsglieder gebunden und ihren Funktionsausdruck verstärkend, beleben sie im wahrsten Sinne des Wortes die Backsteinfläche.

Das Mittelstück der Fassade bringt, wie bereits hervorgehoben wurde, deutlich die Anordnung des Innenraumes zum Ausdruck. Der dahinter liegende große Saal soll nach dieser der Sonnenbestrahlung am meisten ausgesetzten Seite zu möglichst abgeschlossen bleiben. Der Architekt konnte also hier nicht durch die Anlage von Fenstern die Mauerfläche auflösen und sie durch den Kontrast von grellem Lichtglanz und gesättigtem Tiefendunkel gliedern, wie er das an den beiden Seitenkompartimenten unserer Fassade, der Anordnung der Innenräume entsprechend, tun konnte. Dort gesellen sich überdies noch zur tiefendunklen Folie der Maueröffnung die Schlagschatten der darüber befindlichen Giebelbekrönung und die Zierschatten der quadratischen Feldvertiefung, um die Kontrastwirkung zu steigern. Tote Mauerflächen wollte der Künstler zwischen den Pilasterbündeln des Mittelabschnittes nicht bestehen lassen. Aus diesem feinen Formgefühl heraus schaltete er die lisenenartigen Mauerrahmen dazwischen ein. Den dadurch entstehenden Spiegelgrund erleichterte er dann schließlich in schmalen, verhältnismäßig hohen und wenig tiefen Rundbogennischen, die den beiden über den Giebelfenstern sitzenden Zierfeldvertiefungen entsprechen.

All diese ornamentalen Gliederungen sind also, wie wir bereits erkannt haben, lediglich auf Licht- und Schattenwirkung hin geschaffen worden. Die duftigen Raumschatten jener Nischen, bei deren Gesamteindruck zweifellos noch der von hineingestellten Porträtbüsten geworfene Schlagschatten hinzuzudenken ist, und das Tiefendunkel der kleinen Fensterluken darüber wirken sehr reizvoll im rein malerischen Sinne. Die aus weißem Marmor gemeißelten Lettern des Spruchfrieses sind in starkem Hochrelief gearbeitet, so daß sie durch ihre breiten Schlagschatten plastisch-erhaben von der lichtbestrahlten Fläche hervorgehoben und dadurch weithin lesbar werden.

Das den Spruchfries oben abschließende, architravartige Gurtband liegt in der Regel im Schlagschatten des weit vorladenden Konsolenkranzgesimses. Seine Kragsteine treten, weil sie von unten her vom Reflexlicht getroffen werden, in weicher Modellierung aus dieser Beschattung hervor. Ihre volutenartig gerundete Grundform ist schon auf diesen Effekt hin gearbeitet. Über der Konsolenreihe hebt sich der hellbeleuchtete Untergliedstreifen des Kranzgesimses vor dessen beschatteter Sima wirkungsvoll ab.

Der attikaartige Aufbau, der keinerlei massenauflösende Durchbrechungen, oder ornamentale Gliederungen aufweist und nur glatt geputzt ist, zeigt mithin auch keine Licht- und Schattengegensätze. Er wirkt trotz seiner Schlichtheit erhaben und freundlich. Und dieser Eindruck ist an der betreffenden Stelle des Gebäudes durchaus am rechten Ort. Er veranlaßt den Beschauer, „sein Vitalgefühl“[27]) dem betrachteten Objekt einzuverleiben, es als ein belebtes Wesen anzusehen und seinen tektonischen Aufbau mit dem Organismus seines eigenen Körpers zu vergleichen. Die ganze Bekrönung des Gebäudes erscheint ihm gleichsam wie die glatte, heitere Herrscherstirn eines bedeutenden Menschen.

□ □ □

DIE HOFFASSADEN. □□□

Die als Hof- und Garteneinfriedungen dienenden West- und Ostflügel des Gebäudekomplexes haben, weil der Wald dicht an sie herantritt, keine ornamentalen Gliederungen erhalten. Wir haben daher unser Augenmerk nur noch auf die Schmuckfassaden des inneren Cortile zu richten. Wir sehen davon ab, bezüglich der Richtungsverhältnisse Proportionsgesetze wie z. B. die Abfolge des goldenen Schnittes nachzuweisen. Ein rhythmisch geschultes Auge wird auch an den Hoffassaden der Imperiale dieses Prinzip bis zu einem gewissen Grade befolgt finden. Es möge vielmehr nur der Funktionsausdruck jener Verhältnisse in Betracht gezogen und untersucht werden, welche Sprache der Künstler das Horizontal- und Vertikalprinzip an den architektonischen Massengliederungen seines Villenhofes sprechen läßt. Nur darauf möchte ich hinweisen, daß das Verhältnis der Höhen und Breitendimension an der Hauptfront des Cortile (Rückwand des Kasinos) ein anderes ist, als jenes, das uns an der Schauseite des Gebäudes entgegen trat. Dort stellten wir jenes Verhältnis der „Divina proporzione“ fest. Das Obergeschoß war ferner durch seine größere Höhe vor dem Erdgeschoß kräftig hervorgehoben, und eine Balustradenattika verstärkte den beherrschenden Charakter der Vorderfront. All' diese Teile und ihre Verhältnisse stimmten zusammen, das Ganze als imponierende Schauseite weithin sichtbar zu machen.

Die Hoffront des Kasinos dagegen erweist sich mehr als die wirkliche Kehrseite des Gebäudes, die weniger imponierend, als rein malerisch wirken will. Sie ist mehr auf perspektivische Wirkung hin angelegt, die dem bühnenartigen Terrassenaufbau des Hofes und der „hängenden Gärten" durchaus entspricht. Ihre Verhältnisse sind daher weniger machtvoll, als anmutig-heiter gewählt. Die Front ist verhältnismäßig niedrig, wenn man ihre Länge vergleicht. Abgesehen davon nämlich, daß sie auf einer höheren Bodenabstufung lagert und also naturgemäß nicht dieselbe Höhenabmessung wie die Schaufront haben kann, betont sie in ihrer mäßigen Höhe den villenartigen Charakter[28]) stärker als die Schauseite. Die palastartige Attika fehlt ihr. Diese hat nämlich an der Südfront, wie wir jetzt erklärend hinzufügen können, außer ihrer höheren Aufgabe einer stattlichen, aus dem Organismus entwickelten Bekrönung noch die praktische, nach der Schauseite hin ein drittes Stockwerk zu verhehlen, das sich nach dem Cortile zu erschließt. Im Gegensatz zur Hauptfront verleugnet die Hofseite überhaupt ganz und gar die prinzipielle Abgeschlossenheit.[29]) Sie öffnet sich in einer prächtigen Loggia und in zahlreichen Fenstern auf den Cortile und auf das poesievolle Glanzstück, das zum spezifischen Wesen einer jeden Villa gehört: auf das köstliche Gartenparadies. Und war die Schauseite mehr großzügig in ihrem dekorativen Beiwerk ausgestattet, so ist die Hauptfront des Hofes mit reicheren, schmückenden Einzelheiten bedacht. Das Horizontal- und Vertikalprinzip durchformen sie zu reicherer Bewegung der Massen. Sie mutet daher ungleich mehr barock als die Schauseite an.

In dem Bestreben, den auffälligen Kontrast zwischen Länge und Breite zu mildern, beziehungsweise zu verdecken, setzt das Horizontalprinzip ein und gliedert die Mauerfläche in drei Risalite, wovon der Mittelteil den untereinander vollständig übereinstimmenden Seitenabschnitten ungleich gebildet ist. Schon an der Schaufront beobachteten wir eine ähnliche symmetrische Dreiteilung. Doch zeigte sie sich nicht in der scharfen Scheidung, wie wir sie hier an der Hoffront erblicken. Wurden dort die beiden seitlichen Kompartimente einfach durch Angliederung von Halbpilastern an das abgrenzende, gekuppelte Pfeilerpaar kenntlich gemacht, ohne daß die Mauerfläche in einzelne, vortretende Risalite zerschnitten wurde, so kommt hier das ausgesprochen barocke Mittel zur Anwendung, durch Zurücksetzung zweier vertikaler Mauerstreifen Mittel- und Seitenabschnitte kräftig herauszuheben. Die an diese vertieften Mauerpartien angrenzenden Ecken der beiden Seitenrisalite sind überdies als solche durch enger gekuppelte Pilaster markiert. Die Loggia kennzeichnet das mittlere Risalit als den wichtigsten und reizvollsten Teil der Fassade, der überdies dem Hauptinnenraum ganz adäquat gestaltet

ist. Im Gegensatz zu den wuchtigen Formen der Erdgeschoßarkade der Schauseite atmet hier alles zierliche Anmut und leichten Schwung. Den vertikalen Hochdrang verkörpern vier schlanke, ionische Pfeiler, die auf niederen Basen fußen. Die Pfeiler selbst sind in ihrem eingekanteten Grundriß ganz barock geformt.

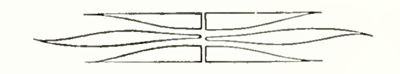
Auf dem von vier ionischen Volutenkapitells zusammengesetzten Kämpfer setzt antikes Gebälk auf, das, der Einkantung der Pfeiler entsprechend, verkröpft ist. Es deutet eine Horizontalbewegung an, die aus dem Innern des Saales nach außen hin wirkt. Doch der Hochdrang durchbricht diese Beruhigung in Gestalt dreier, im Halbkreise geschwungener Marmorarchivolten. Auf beiden Seiten dieser Rundbogenarkade wird die gewöhnliche Horizontalbewegung sichtbar. In Kämpferhöhe ist an den beiden zurückgesetzten Mauerteilen antikes Gebälk mit Fries und Gesims eingeschaltet, welches auf dem Teilpilaster des ersten und vierten Kernpfeilers und den ihnen gegenüberstehenden Antenhalbpilastern lastet. Der Hochdrang wird durch dieses Motiv an diesen beiden Stellen der Front stark gedämpft. Er tritt auch am ganzen zurückgesetzten Mauerteile kaum mehr wesentlich hervor. Die beiden vertikalen Mauerstreifen erscheinen dadurch wegen ihrer absoluten Ruhe unselbständig gegenüber dem reichbelebten Mittelrisalit, wodurch dessen Wirkung bedeutend gesteigert wird. In konstruktiver Beziehung haben die beiden geraden Architravstücke eine horizontale, stützende Gegenbewegung zu verkörpern, welche sich dem Schub der aufstrebenden Tonnengewölbe der Rundbogenarkade entgegenstemmt und die Stabilität derselben sichern hilft, ohne daß eiserne Zugstangen in Anwendung gebracht werden müssen. Der in Konsolenschlußsteinen gipfelnde Hochdrang der Archivolten wird durch ein antikes Gebälk, einen breiten Spruchfries und ein weit vorladendes, reich profiliertes Gesims stark unterbunden. Nur in drei über den Rundbögen sitzenden Fenstern zeigt er noch einmal seine massenverteilende und auflösende Wirkung.

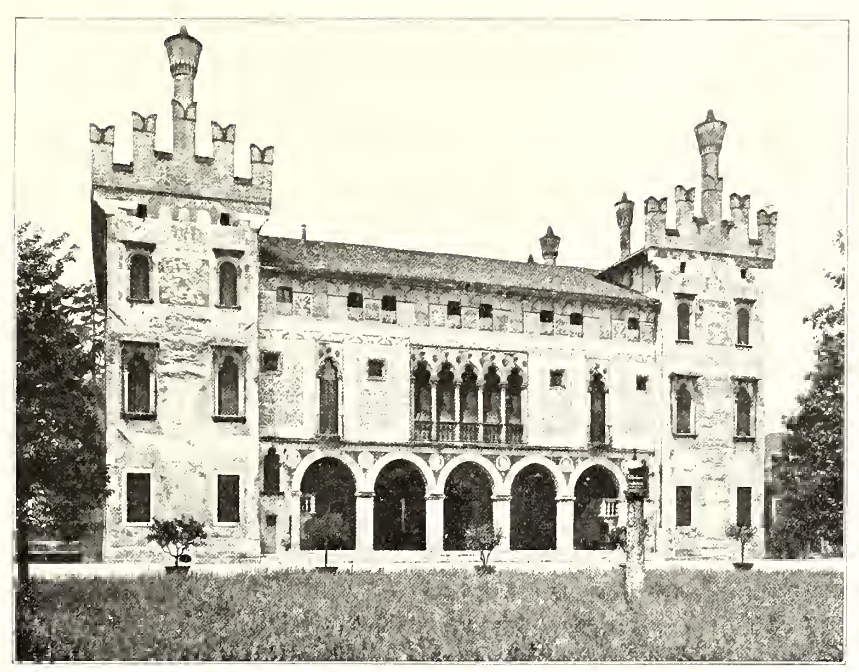
Dem luftigen, leichten Eindruck der Loggia entsprechend, hat der Architekt den Oberstock des Mittelrisalites nicht wie den der Seitenkompartimente mit korinthischen Pilastern dekoriert, sondern die drei Fenster mit schlichten Lisenenrahmen umgeben. Die Pilaster hätten an dieser Stelle bei der Niedrigkeit der Front über den Archivolten schwülstig und niederdrückend gewirkt. So macht der Oberstock im Gegensatz zum Erdgeschoß einen ruhigen Eindruck. An dem Oberstock der Seitenrisalite ist eine solche Pfeilerordnung mehr am Platze. Sie hebt das durch die ionische Pilasterreihe des untern Geschosses zum Ausdruck gebrachte Vertikalprinzip zum zweiten Male hervor, nachdem die Horizontalbewegung in dreifacher Betonung der Gesimse den Hochdrang energisch eingedämmt hat. In seiner Konsequenz, die korinthischen Pilaster des Oberstock-

werkes den ionischen des unteren gleich breit zu gestalten, ist der Baumeister meiner Meinung nach zu weit gegangen. Sie sind verhältnismäßig zu kurz und gedrungen ausgefallen und haben zu große Kapitelle. — Die Vertikalbewegung des Aufstrebens wird schließlich noch einmal durch Architrav, Spruchfries und Konsolenkranzgesims kräftig unterbunden. In der Balustrade kommt er wie an der Schauseite noch einmal zum Durchbruch und klingt wie dort in zierlichen Pfeilerchen aus.

Als Gegenstück zur Hauptfront des Hofes möge nunmehr die ihr gegenüberliegende, in der Villenbaukunst des römischen Barock eine wichtige Rolle spielende Futtermauer betrachtet werden. Sie ist auch in der Imperiale lediglich auf perspektivisch-malerische Wirkung hin komponiert und enthält, wie wir bereits hörten, als typischen Brennpunkt eine Grottenanlage mit Wasserspielen. In der Hauptsache stellt sie ein regelrechtes Pendant zum Erdgeschoß der Hauptfront des Hofes dar. Erblickt man dort zwischen den schlanken ionischen Pilastern abwechselnd ein Fenster mit darüber sitzendem, rechteckigem Spiegel, oder zwei übereinander angeordnete, durch kleine quadratische Felder voneinander abgegrenzte Ziernischen, so zeigt die Grottenfront nur geringe Modifikationen dieses Grundschemas. Die den vertikalen Hochdrang verkörpernde Pilastereinteilung ist genau dieselbe, ebenso die horizontale, beruhigende Bekrönung. Auch die barocke Risalitbildung durch zurücktretende Mauerpartien findet ihr Gegenstück. Die zurücktretenden Streifen sind nur hier etwas breiter gestaltet. Ihre Fläche vertieft sich in drei enger werdenden konzentrischen Rahmen. Der von ihnen umschlossene Spiegel enthält drei ungleiche, rechteckige Vertiefungen. Ebenso sind die den Fenstern der Hauptfront gegenüberliegenden Mauerteile zwischen den Pilastern dekoriert; die übrigen mit zwei Nischen, die von rechteckigen Spiegeln voneinander getrennt sind. Die heute sichtbaren Türen und Fensterluken sind erst neuerdings eingebrochen worden, um den ganz durchnäßten Gebäudetrakt wieder einigermaßen auszutrocknen. Das direkt der Hofloggia gegenüber gelegene Mittelrisalit der Futtermauer zeigt genau gegenüber der mittleren Arkade eine große in der Halbkuppel kassettierte Rundbogennische, deren zylindrische Wandung sich nach einem dahinter liegenden Grottenraum öffnet. Flankiert wird die Nische auf beiden Seiten von je zwei ionischen Pilastern, die immer zwei Ziernischen mit trennendem Spiegelrechteck in die Mitte nehmen. Der harmonische Austausch von Kraft und Last tritt an dieser Fassade ebenso wie an der Hauptfront des Hofes zutage. Doch ihr Funktionsausdruck ist hier mehr von sekundärer Bedeutung, weil die Front nur einstöckig ist und also keine weitere Last zu tragen hat. Dagegen ist auf ihre malerische, perspektivisch abschließende Wirkung der Hauptton gelegt. Das

erstere Moment wird schon durch ihre Orientierung begründet. Sie ist wie die Schauseite der Villa nach Mittag gerichtet, also den größten Teil des Tages über der Sonnenbestrahlung ausgesetzt. Daher konnte hier der Architekt mit ähnlichen Schattenwirkungen, wie wir sie bei der Südfront der Villa beobachteten, rechnen. Das bereits erwähnte, barocke Gliederungsmotiv zurückgesetzter, vertikaler Mauerstreifen ist hier besonders am Platze. Hervorzuheben ist auch noch, daß im Gegensatz zur dekorativen Gliederung der Hofhauptfront die geometrischen Zierfelder und die Schmucknischen sehr stark vertieft sind, eben um eine kräftigere Schattenwirkung zu erzielen. Auch die Pilaster, Kapitells und die Gesimse sind aus demselben Grunde kräftiger und schärfer profiliert. Der Anblick dieser Schmuckfassade, welche durch reiche Kontraste lichtbestrahlter, anmutig geformter Flächen und in reichem Wechsel beschatteter Teile plastisch modelliert wird, muß besonders für den aus dem Dämmerdunkel des oblongen Salone herausblickenden Betrachter (die Loggia ist heute zugemauert) ungemein reizvoll erscheinen. Dieser Eindruck mag früher noch durch die gärtnerische Ausstattung des Cortile mit Lorbeerbäumchen, springenden Wässern und durch die (jetzt verschwundene) üppige Vegetation des darüber liegenden Gartens bedeutend gesteigert worden sein. Er erinnert durchaus an die Wirkungen szenischer Prospekte. Daß Genga hier seine auch von Vasari gerühmte Meisterschaft in der Komposition theatralischer Apparate ausgiebig ausgenutzt hat, ist unverkennbar. Und es ist somit durchaus nicht unwahrscheinlich, daß bei den „feste campestre", die nachweislich mit großer Pracht in der Villa gefeiert wurden, der Gartenhof mit seinem im höchsten Maße dekorativen Hintergrund die Bühne für die Aufführung anmutiger Hirtenstücke abgegeben hat.





Alinari.

Abb. 73. Villa Colleoni in Thiene bei Vicenza.

DRITTES KAPITEL. □□□

DER KUNSTKREIS DER □ BEIDEN VILLENBAUTYPEN.

I.

Im zweiten Kapitel dieser Studie habe ich auf historischem Wege wahrscheinlich zu machen gesucht, daß die Sforzavilla in den Grundzügen ihrer Anlage dem Typus der toskanischen Frührenaissancevilla entspreche.

Hierbei habe ich darauf aufmerksam gemacht, wie wichtig gerade der Cortile der alten Imperiale für eine Entwicklungsgeschichte der florentinischen Villa ist. Denn ein großer Teil der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts um Florenz entstandenen Landhäuser ging, als die Arnostadt im Jahre 1530 belagert wurde, völlig zugrunde.[1]) Die kleinere Hälfte wurde teilweise zerstört. Die meisten dieser in ihrem ursprünglichen Zustande nur halb erhaltenen Villen haben schließlich, als man sie wieder herstellte, insbesondere im 16. Jahrhundert, ihr ursprüngliches Aussehen ein-

gebüßt. Nur der Bauplan ihrer ehemaligen Anlage läßt sich erkennen. Es lassen sich deutlich zwei verschiedene Grundtypen unterscheiden:



Abb. 69. Landhaus des Giovanni Boccaccio in Certaldo.

1. Die eine hat sich folgerichtig aus der Bauform der toskanischen „casa colonica", der Nutzvilla, oder der Vigna entwickelt, wie sie uns z. B. das Landhaus des Giovanni Boccaccio (Abb. 69) in Certaldo vor

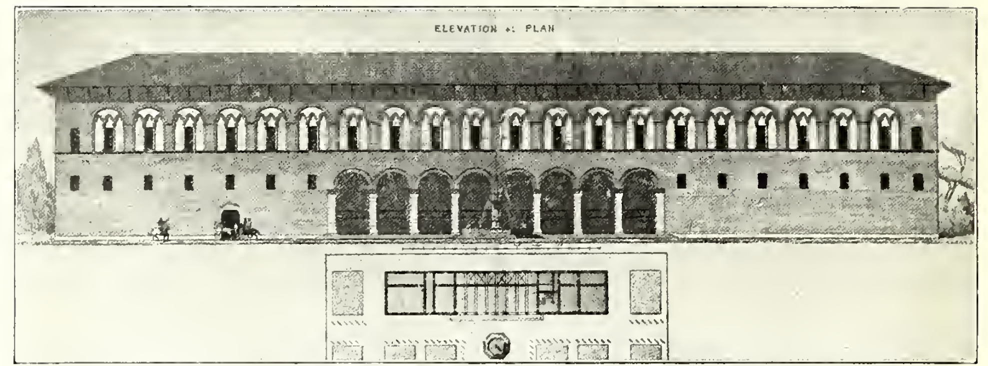
Augen stellt. Typisch ist an ihm eine einfache, aber malerisch wirkende Gruppenbildung, die mit dem Urtypus des toskanischen Stadtpalastes (Abb. 70) in der Anordnung übereinstimmt: Turm mit angeschobenem Seitentrakt. Der ländliche Charakter dieses Hauses wird dadurch betont, daß sich sein Untergeschoß in einer aus zwei Rundbogen bestehenden (jetzt vermauerten) Arkade öffnet, und daß der zweite Stock



Alinari.

Abb. 70. Palazzo del Vicariato in Scarperia bei Florenz.

eine primitive Loggia aufweist. Diese besteht aus einer schlichten, rechteckigen Maueröffnung, die von einer mittleren Stütze in zwei Kompartimente geteilt wird. Hier haben wir jenen Typus vor uns, den Jakob Burckhardt mit folgender Charakterisierung im Auge hatte[2]) „Eine nach Süden schauende Loggia, die zum Trocknen der Früchte bestimmt ist, ein als Taubenhaus dienender Turm, von welchem man zugleich die Arbeiten auf dem Felde übersehen kann,



Patzak.

Abb. 71. Villa Quarconia bei Lucca
(nach Rohault de Fleury „La Toscane au moyen âge").

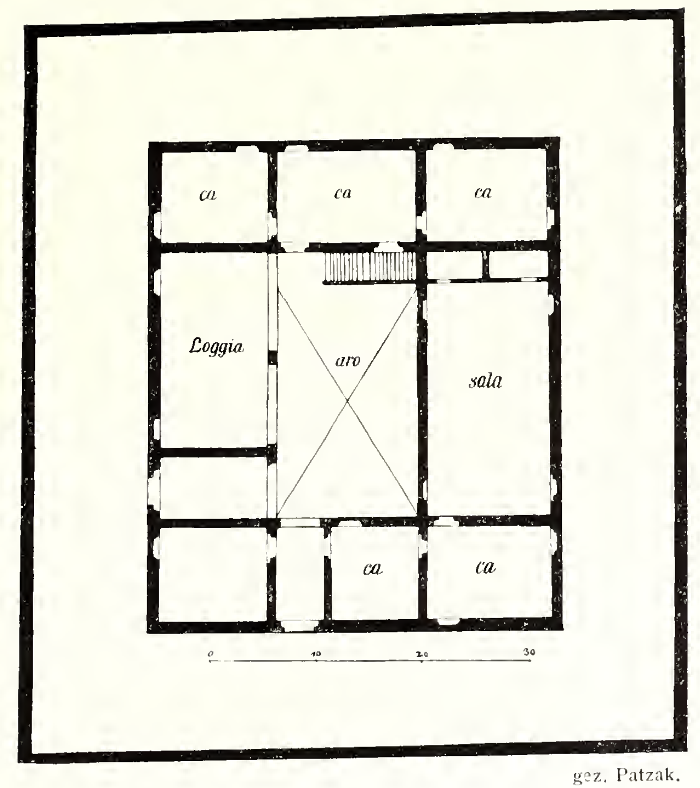
in Verbindung mit wenigen bescheidenen Wohnräumen, sind die Elemente dieser oft durch die Anmut der Lage und die naive Benutzung des Terrains anziehenden Gebäude." Das Beispiel in Certaldo gehört noch der romanischen Stilepoche an.

Das Arkadenmotiv — der Turm wird später in vielen Fällen weggelassen, oder er tritt verdoppelt auf — begegnet uns bereits in der gotischen Bauperiode in künstlerisch-vollendeter Ausgestaltung an der von den Guinigi erbauten, bei Lucca gelegenen Villa Quarconia (Abb. 71). Auf dem Stich des Georges Rohault de Fleury[3]),



Alinari.

Abb. 72. Das Mediceerquartier der Badia von Fiesole.



gez. Patzak.

Abb. 74. Villa Medici in Trebbio bei Florenz.
(Grundriß, Florenz, Uffizi No. 4920.)

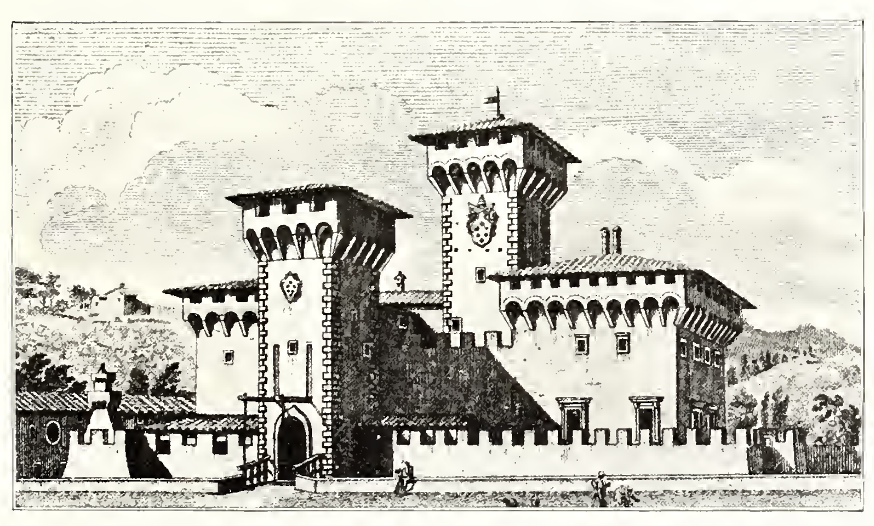


Abb. 75. Villa Medici in Caffaggiuolo bei Florenz.
(Nach Vedute delle Ville e d'altri luoghi della Toscana di Zocchi,
Firenze 1744. No. 37.)

der uns ihr früheres Aussehen überliefert hat, erblickt man ein rechteckiges Gebäudemassiv, dessen achtachsige Erdgeschoßloggia aus oktogonalen Pfeilern mit gotischem Knospenkapitell und rundbogigen Archivolten sich zusammensetzt. Ein Gurtgesims trennt das Erdgeschoß vom Oberstock. Dieser zeigt im Halbkreis geschlossene Blendarkaden, in die je eine dreibogige, gotische Kleeblattarkade

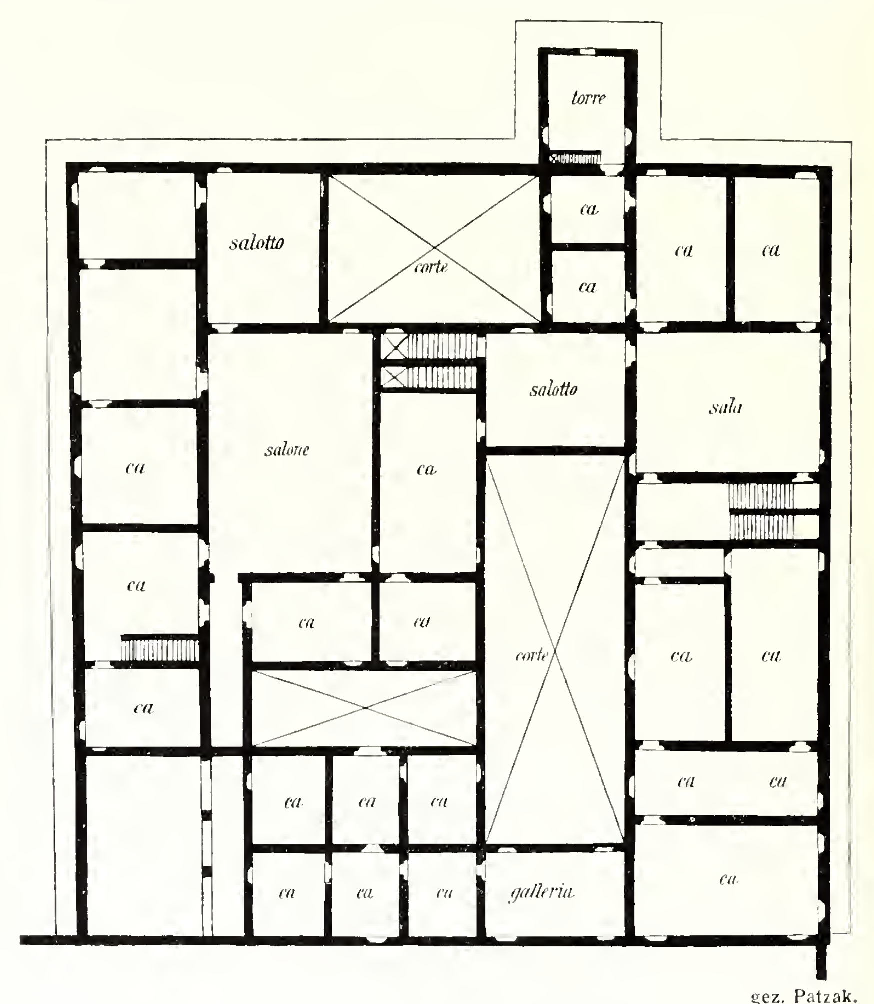


Abb. 76. Villa Medici in Caffaggiuolo.
(Grundriß, Florenz, Uffizi No. 4916.)

mit vier Säulchen eingeschaltet ist. Ein oberes Gesims, in welches Mezzaninluken einschneiden, bildet den Abschluß unterm Dache.

Dieser vom Bauernhause her kommende Arkadentypus, auf den später die Villenbaukunst der Renaissance mit Vorliebe zurückgriff, — vgl. z. B. Brunelleschis Mediceerquartier (Abb. 72) der Badia von Fiesole — ist offenbar bereits in der gotischen Bauperiode in Italien

weitverbreitet gewesen, wie z. B. die Villa Colleoni (Abb. 73) in Thiene bei Vicenza beweist.

2. Der zweite, weitaus vorherrschende, ältere Typus der florentinischen Villa ist der des zentralen Hofhauses. Dieser ist, wie ich in meiner auf breiter Unterlage aufgebauten Entwicklungsgeschichte der toskanischen Villa darlege, vom Kastellbau stark beeinflußt. Bereits Dantes Lehrer, Brunetto Latini, schildert uns diesen Bautypus folgendermaßen:[4]) „Bei den Behausungen zeigt sich ein Unterschied darin, ob Zeit und Ort in Krieg oder Frieden ist, oder ob die Edelsitze innerhalb der Stadt oder draußen, fern von den Menschen sich befinden. Die Italiener, welche oft unter sich in Fehde liegen,



Abb. 77. Hof der Villa Petraja bei Florenz. Alinari.

gefallen sich darin, Türme und hohe Häuser aus Stein aufzuführen und, ist es außerhalb der Stadt, Gräben, Pallisaden, Mauern, Zinnen, Zugbrücken und Fallgatter herzustellen, besetzt mit Ballisten, Pfeilschleudern und allen den Dingen, die im Kriege zu Angriff und Verteidigung notwendig sind und zum Schutze des Lebens der Menschen drinnen und draußen.“ Ähnlich beschreibt Giovanni Villani[5]) diesen wehrhaften Typus: „Da erblickte man reiche Paläste, Türme, Säulenhöfe und ummauerte Gärten: Besitzungen, die in anderen Gegenden Kastelle genannt worden wären.“

Die Mediceervillen in Trebbio (Abb. 74) und Caffaggiuolo (Abb. 75 und 76) — um nur wenige typische Beispiele aus der

Menge herauszugreifen — haben bis auf den heutigen Tag dieses wehrhafte Äußere bewahrt. Die Binnenhöfe der meisten dieser burgartigen Landsitze sind aber, wie gesagt, durchweg umgebaut worden. Doch sind in einzelnen Fällen Reste aus der ersten Bauperiode vorhanden, die eine Rekonstruktion des ursprünglichen Bauplanes ermöglichen. So ist z. B. in dem älteren, westlichen Trakt der von Filippo Brunelleschi umgebauten Villa Pitti in Rusciano in der einen Hoffront eine jetzt zugemauerte Hofloggia mit achteckigen Pfeilern, einfachen Palmblatt- und reicheren, verwehten Blattkapitellen und Flachbögen darüber erhalten. Die andere, gegenüberliegende Hofwand ist ohne Frage bei Brunelles-

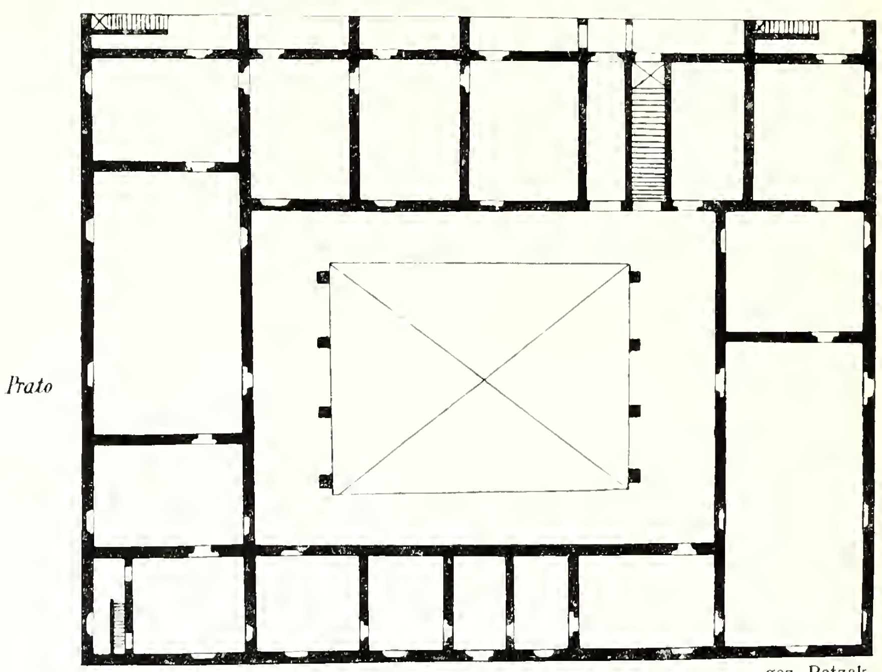
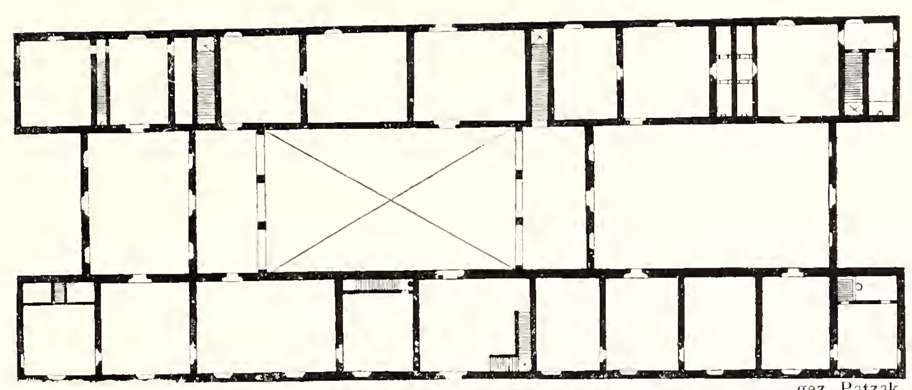


Abb. 78. Villa Petraja. (Grundriß, Florenz, Uffizi No. 6064.)

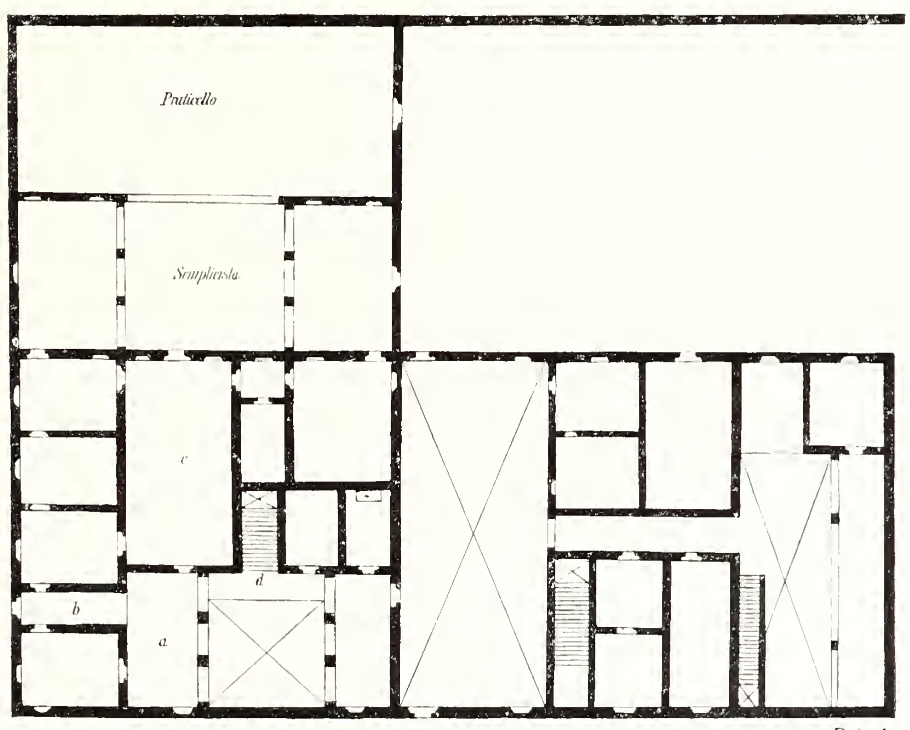
chis Anbau eines zweiten Cortile umgestaltet worden. Sie öffnete sich jedenfalls auch in einer Arkade, die das Gegenstück zur andern bildete.[6]) Dieser Typus des zentralen Cortile mit zwei einander gegenüber angeordneten Loggien ist noch jetzt in einigen, in Hochrenaissanceformen umgebauten Säulenhöfen, wie z. B. in dem der Villa Petraja (Abb. 77 und 78) und in jenem der Villa Castello (Abb. 79) erhalten. Auch die Villa Careggi (Abb. 80) hat dieses Motiv, allerdings nicht in zentraler Lage des Hofes. Auf eine detaillierte, stilkritische Untersuchung dieser Landsitze nach entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten einzugehen, würde hier zu weit führen. Ihre Grundrißanordnung stellt auch erst eine Vorstufe



gez. Patzak.

Abb. 79. Villa Castello. (Grundriß, Florenz, Uffizi No. 4898.)

zu einer Form dar, die den zentralen, an sämtlichen vier Fronten von Säulenloggien umgebenen Cortile besitzt, wie wir ihn in der alten Imperiale kennen gelernt haben, und der dies architektonische Motiv mit dem Stadtpalast gemein hat. Der ländliche Charakter wurde, wie wir gesehen haben, bei diesem der Frührenaissance angehörenden Typus der Sforzavilla dadurch betont, daß die oberhalb der Erdgeschoßloggia umlaufende Galerie des piano nobile mit einem Söller in Verbindung stand, der sich in der Südfront in einer Loggetta



gez. Patzak.

Abb. 80. Villa Careggi. (Grundriß, Florenz, Uffizi No. 193.)

zu einem weitbeherrschenden Ausblick auf das blühende Land öffnete. Eine solche ist, wie unsere bauliche Untersuchung und der hierauf basierte Rekonstruktionsversuch ergab, am Sforzabau der Imperiale vorhanden gewesen. Dieses Architekturmotiv muß auch an den Frührenaissancevillen in Florenz, bevor sie umgebaut wurden, üblich gewesen sein. An einem einzigen, für die Entwicklungsgeschichte des toskanischen Villenbaues also hochwichtigen Beispiel ist es nachzuweisen. Auf meinen, im weitesten Umkreise von Florenz unternommenen Streifzügen gelang es mir endlich, dasselbe in der von Leon Battista Alberti für Giovanni Ruccellai umgebauten Villa „Lo Specchio“ in Quaracchi zu entdecken. Ich folgte hierbei einem vom genannten florentinischen Großkaufmann in seinem zum größten

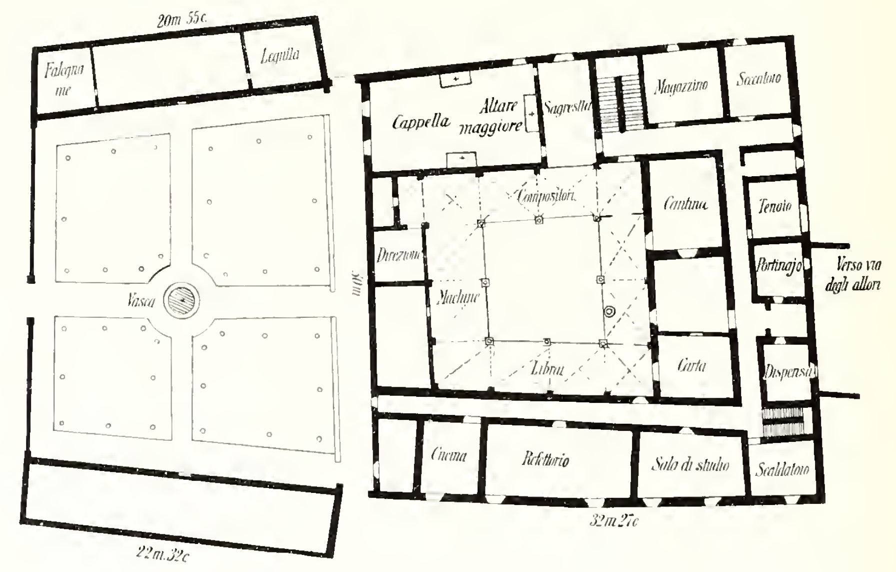


Abb. 81. Villa Ruccellai in Quaracchi. gez. Patzak.

Teil noch unveröffentlichten Hausbuch „Il Zibaldone“ gegebenen Hinweis.

In der von G. Marcotti[7]) aus diesem Manuskript auszüglich gegebenen Beschreibung jener „Casa di Campagna“ heißt es unter anderem folgendermaßen: „Una bella porta in sulla strada con una loggetta in capo di detta pergola.“ Nach meiner an Ort und Stelle vorgenommenen Untersuchung des hochinteressanten Bauwerkes, das früher von einem herrlichen Park umgeben war, sind folgende charakteristische Einzelheiten festzuhalten, wobei ich den im Archiv des jetzt als Kloster eingerichteten Landsitzes hinterlegten Grundriß[8]) zur Veranschaulichung heranziehe (Abb. 81).

Das Baumassiv stellt ein unregelmäßiges Viereck mit zentralem Säulenhof dar, um den sich verschieden große, dem Zwecke der

jetzigen Mönchsniederlassung entsprechend stark umgeänderte Räume wenig achsengemäß gruppieren. Die ganze, nach der Via degli Allori zu orientierte Zimmerflucht ist späterer Anbau.

Die hintere Front des Gebäudes schloß also ursprünglich die mit „Magazzino“, „Cantina“, „Carta“, „Sala di studio“ bezeichneten Räumlichkeiten ab. Auf den Umfassungsmauern der Cantina wuchs ein Turm auf, der von den Mönchen zum größten Teil abgetragen worden ist. Der neben der Cantina belegene Raum diente früher als Ausgangsvestibül, dessen Pforte, wie am Mauerwerk zu erkennen ist, etwas mehr links gesessen hat. An der nach dem Garten zu gerichteten Front läßt sich im Erdgeschoß noch deutlich die frühere, jetzt zugemauerte Haupttür erkennen, deren von Rucellai erwähnte ornamentale Bestandteile verschwunden sind. Darüber öffnete sich im piano nobile, wie man an der Vermauerung noch deutlich erkennen kann, die von Rucellai gemeinte Loggetta, von der aus man auf die in Form eines Tonnengewölbes angelegte Pergola und auf den von Kähnen belebten Arno hinschaute. Die Säulen des Hofes sind denen von San Jacopo im Campo Corbolini sehr ähnlich.[9]) Sie zeigen einen achteckigen Grundriß, haben keine Basis und ein Würfelkapitell, dessen untere Ecken in konvexen Flächen abgekantet sind. Mit Albertis Formenkanon sind sie also nicht in Beziehung zu setzen. Die Interkolumnien weisen annähernd dasselbe Abstandsmaß wie im Cortile der Sforzavilla (Florenz: 4,19 m bez. 4,21 m; Pesaro: vorwiegend 4,18 m) auf. Die Flachbögenspannungen sind in beiden Höfen sehr ähnlich. Jedenfalls ist an den gedrückten Archivolten des Sforzahofes noch deutlich die Herkunft vom mittelalterlichen Formgefühl zu verspüren. Im Oberstock der zweigeschossigen Rucellaivilla waren sicherlich früher ebenfalls Säulenstellungen vorhanden, wie aus dem Vorhandensein von dicht unter dem Dachgesims sitzenden, schmalen Mensolen (Sattelholzpfetten) geschlossen werden muß.

Alles in allem, dürfte wohl die typische Verwandtschaft der beiden in Vergleich gerückten Bauten jedermann in die Augen springen.

Um noch schließlich den etwaigen Einwurf zu widerlegen, dieser nur in einem Exemplar erhaltene florentinische Bautypus brauche durchaus nicht gerade weitverbreitet in Toscana gewesen zu sein, verweise ich darauf, daß jene Villa, in der sich die vornehme Gesellschaft des Boccaccio die Zeit und das Grauen vor der Pest mit Novellenerzählen vertrieb, ein Vertreter jener Bauform war. Das Decamerone schildert den Landsitz folgendermaßen:[10]) „. . . in sul colmo della quale era un palagio con bello e gran cortile nel mezzo, e con logge . . .“ In der Front (di costa) öffnete sich der Bau ebenfalls in einer Loggia.

□ □ □

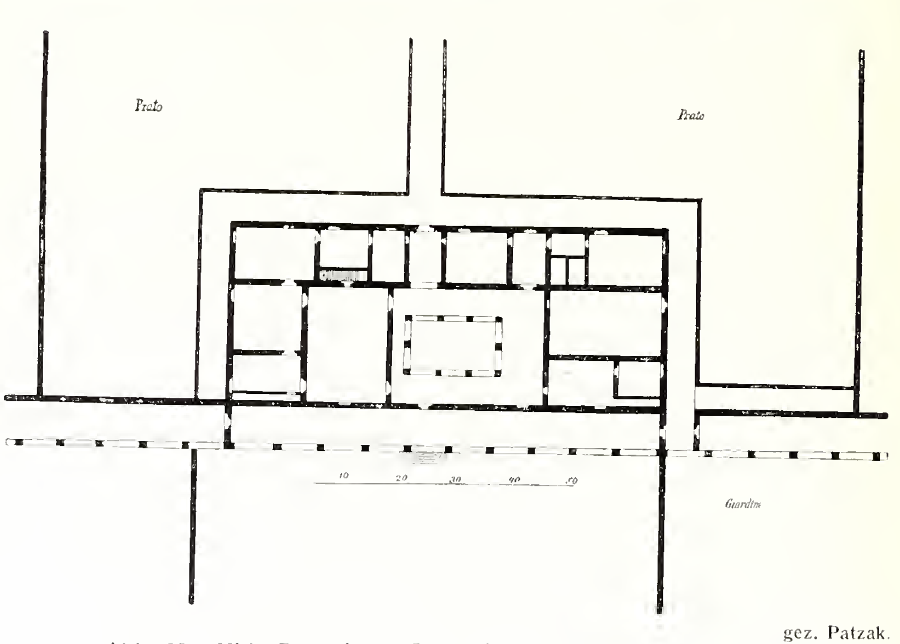
II.

Die Frage, welche Stellung der Gengabau auf Monte Imperiale in der Entwicklungsgeschichte der Renaissancevillenbaukunst einnimmt, ist nicht so ohne weiteres zu beantworten. Sie kann nur



Patzak.

Abb. 82. Villa Bartolini in Rovezzano bei Florenz. (Umgebaut. Abb. nach Zocchi op. cit. No. 44.)



gez. Patzak.

Abb. 83. Villa Bartolini. (Grundriß, Florenz, Uffizi No. 4903.)

auf dem etwas umständlichen und schwierigen Wege der Typenvergleichung gelöst werden. Unter den bis auf unsere Zeit erhaltenen Denkmälern jener Baugattung ist jedoch meines Wissens keines ausfindig zu machen, mit welchem sich die Roverevilla kunstwissenschaftlich direkt vergleichen ließe. Die wenigen Hochrenaissance-

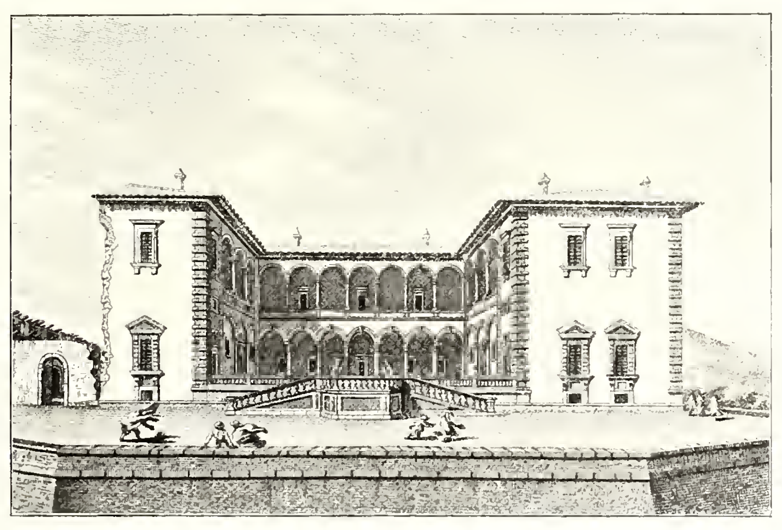
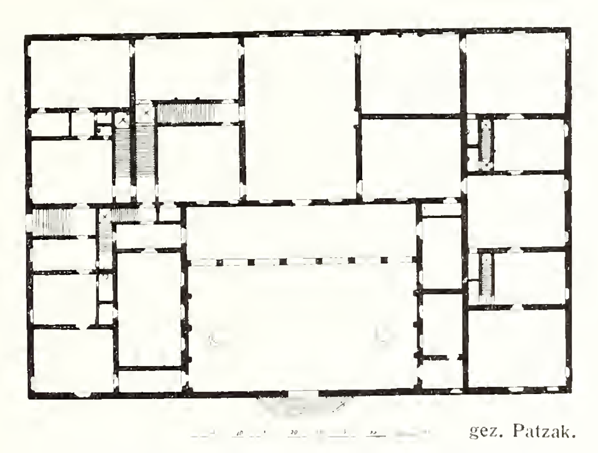


Abb. 84. Villa dei Collazzi in Giogoli bei Florenz.
(Nach Zocchi, op. cit. No. 4.)



gez. Patzak.

Abb. 85. Villa dei Collazzi in Giogoli.
(Grundriß, Florenz, Uffizi No. 4903.)

villen bei Florenz, unter denen die jetzt völlig umgebaute Villa Bartolini in Rovezzano (Abb. 82 und 83) von Baccio d'Agnolo[1]) und die dem Michelangelo zugeschriebene Villa dei Collazzi (1534) in Giogoli (Abb. 84 und 85) die bedeutendsten sind,[2]) zeigen im Grundriß wie im Aufbau eine durchaus abweichende Gestalt. In Rom sind die

meisten vor der einflußreichen Villa Farnesina (1516) und Madama (1520—1530) entstandenen Landhäuser,[3]) mit Ausnahme des päpstlichen Jagdschlößchens Magliana, nach einem Typus gebaut, der, wie ich an anderer Stelle dargelegt habe,[4]) auf die Grundform der von Albertini[5]) aufgezählten Kardinalsvignen zurückgeht. Die „terra ferma", die Lombardei, das übrige Toscana mit dem für den Villenbau bedeutsamen Kunstzentrum Siena, und die anderen Provinzen Italiens haben alle, wie ich später in einer zusammenfassenden Entwicklungsgeschichte der italienischen Renaissancevilla nachweisen werde, ihren eigenen, sozusagen bodenständigen Villentypus. Keiner von ihnen ist mit einer so großzügig komponierten Anlage, wie sie uns in Monte Imperiale begegnet, zu vergleichen. Es dürfte schließlich auch müßig sein, ein typisch genau entsprechendes, früheres Bauwerk aufspüren zu wollen. Genga erweist sich eben in seiner Villenschöpfung als ein genialer Baukünstler, der trotz leiser Anklänge an berühmte Villenbauten und, wie wir noch sehen werden, an die Baureste der Antike seine Selbständigkeit vollauf zu wahren wußte. Meine Untersuchung kann sich also nur darauf beschränken, jene Reminiszenzen aufzudecken. Ob diese vom Architekten bewußt oder unbewußt erstrebt wurden, muß freilich eine offene Frage bleiben. Das Reich künstlerischer Zeugung und Verarbeitung fruchtbarer Anregungen wird für die Forschung immerdar ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch sein und bleiben.

Der als geschlossenes Ganze bis in alle Einzelheiten sinnreich durchkomponierte Landsitz der Rovere hat also, wie gesagt, unter den erhaltenen Hochrenaissancevillen Italiens nicht seinesgleichen. Zu gewissen Baumotiven bietet aber, worauf ich hiermit aufmerksam machen möchte, eine Villenanlage der Frührenaissance markante Parallelen, die erst im 18. Jahrhundert vom Erdboden verschwunden ist, die aber Genga gewiß aus Zeichnungen oder vielleicht gar durch Autopsie gekannt hat. Ihr Aussehen ist uns nur durch Grund- und Aufrißskizzen des Serlio überliefert worden[6]) (Abb. 86). Es ist dies das einst vielgenannte und besungene, von Giuliano da Majano für den Herzog Alphons von Calabrien im Jahre 1487 erbaute Lustschloß Poggio Reale bei Neapel. Die Handzeichnungen des genannten Theoretikers sind allerdings, was Einzelheiten anlangt, etwas ungenau und flüchtig, worauf bereits Jacob Burckhardt hingewiesen hat.[7]) Doch vermitteln sie, worauf es im vorliegenden Falle ankommt, eine hinreichende Vorstellung vom Grundtypus jenes Landsitzes. Ihre annähernde Richtigkeit wird noch glücklicherweise durch die Beschreibungen zeitgenössischer Villenbesucher bestätigt und ergänzt. Darnach stellte das Gebäude ein rechteckiges Massiv dar, das an allen vier Ecken von einem Turme flankiert wurde und einen zentralen Hof besaß. Es hatte zwei Stockwerkhöhen, die sich nach dem Cortile zu

LIBRO TERZO CLI

IN queſta figura qui ſotto ho uoluto dimoſtrare la parte di fuori è di dentro, la parte notate. A. dinota la parte di fuori. la parte. B. rappreſenta le loggie interiori. la parte notata. C. dinota le ſtanze ne la parte interiore. In queſta figura qui ſotto non ho notato il coperto de l'edificio, percioche al mio parere io uorria tale edificio ſcoperto di maniera, che ſi poteſſe uſare per ſpaſſo a mirare la campagna.

A B C

Abb. 86. Poggio Reale (Aufriß nach Serlio).

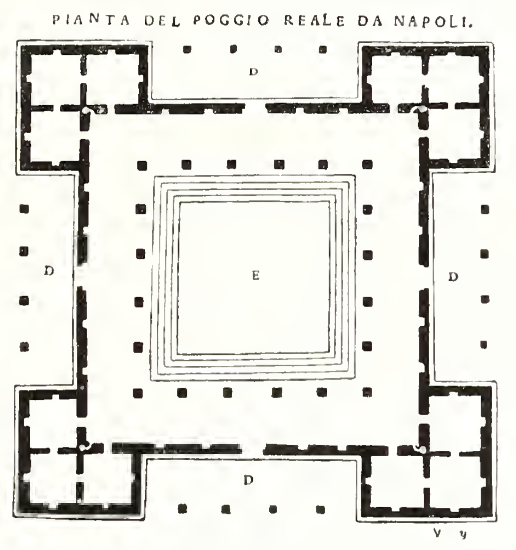
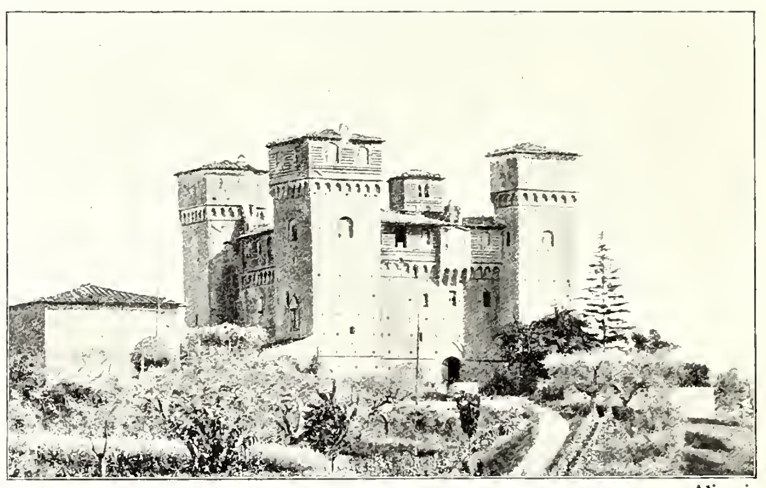


Abb. 86. Poggio Reale (Grundriß nach Serlio).

in Säulenhallen öffneten. Zur Ebene des Hofes stieg man auf einigen Stufen hinab. Von einem Turm zum andern gelangte man in einem Säulenportikus[8]) (vermutlich einer oberen, umlaufenden Loggia) und außerdem auf den darüber gelegenen (offenbar unbedeckten) Wandelgängen. „In der Umgebung dieses vornehmen Palastes,“ so fährt Alberti in seiner jedenfalls auf eigener Kenntnisnahme beruhenden Beschreibung fort,[9]) „befanden sich zu Zeiten des genannten Königs Fernando viele andere schöne Bauten und liebliche Gärten, durch welche anmutige Quellen klaren Wassers eilten. Von ihrer Anlage erblickt man noch heute genügend Spuren.“ Da der zentrale Villenhof mit den seinerzeit weitberühmten Vexierwässern ausgestattet war, so ist anzunehmen, daß sie von Quellen gespeist wurden, die z. T. von einem hinter der Villa ansteigenden Berghang herabflossen,



Alinari.

Abb. 87. Castello delle quattro torre bei Siena.

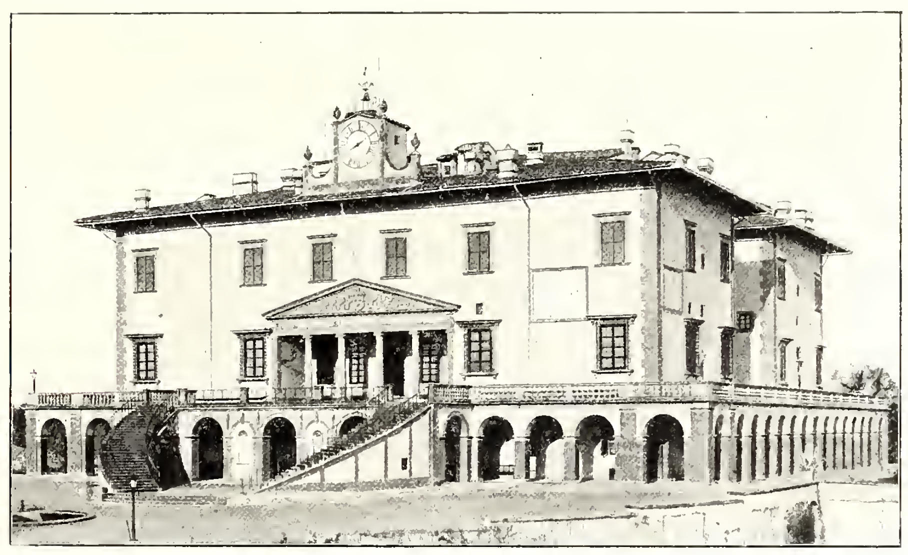
daß also ein Teil des Gartens auf Terrassen angelegt war. Dieser war, wie wir einer altfranzösischen Beschreibung[10]) entnehmen, von einem Mauerviereck umschlossen.

Der Florentiner Giuliano da Majano folgte in der Gestaltung seines von Türmen flankierten Landsitzes unverkennbar einer in ganz Italien verbreiteten Bautradition,[11]) die auf einen der bereits gekennzeichneten mittelalterlichen Kastellbautypen zurückweist. Als ein vortrefflich erhaltenes toskanisches Beispiel, das dem genannten florentinischen Architekten wohl bekannt sein konnte, führe ich das in der Nähe von Siena gelegene „Castello delle quattro torre“ an (Abb. 87). Daß die florentinische Villenbaukunst der Frührenaissance tatsächlich an diesen Typus anknüpfte, weil sie in vielen Fällen mittelalterliche Kastelle in anmutige, der neuen Lebensauffassung und Baugesinnung entsprechende Lustschlösser umzuwandeln hatte, beweist

unter anderen florentinischen Landhäusern „Poggio a Cajano“ (Abb. 88 und 89). Noch heute ist im Unterbau der kastellartige Grundriß mit vier Ecktürmen zu erkennen.[12])

In der charakteristischen Anlage von Poggio Reale bei Neapel ist also die Provenienz dieser Bauform noch deutlich zu verspüren, nur daß die vier Ecktürme ein weniger wehrhaftes, als vielmehr einladendes, heiteres Aussehen angenommen haben.

Die freieste Verwendung und Umbildung dieses Baumotivs zeigt uns schließlich der Gengabau der Imperiale. Denken wir uns den linken vorspringenden Flügel der Schauseite und den dazu symmetrisch gestellten Kommunikationstrakt des rechten Flügels weg, so bildet ein an den vier Ecken mit Turmloggien bekröntes, recht-

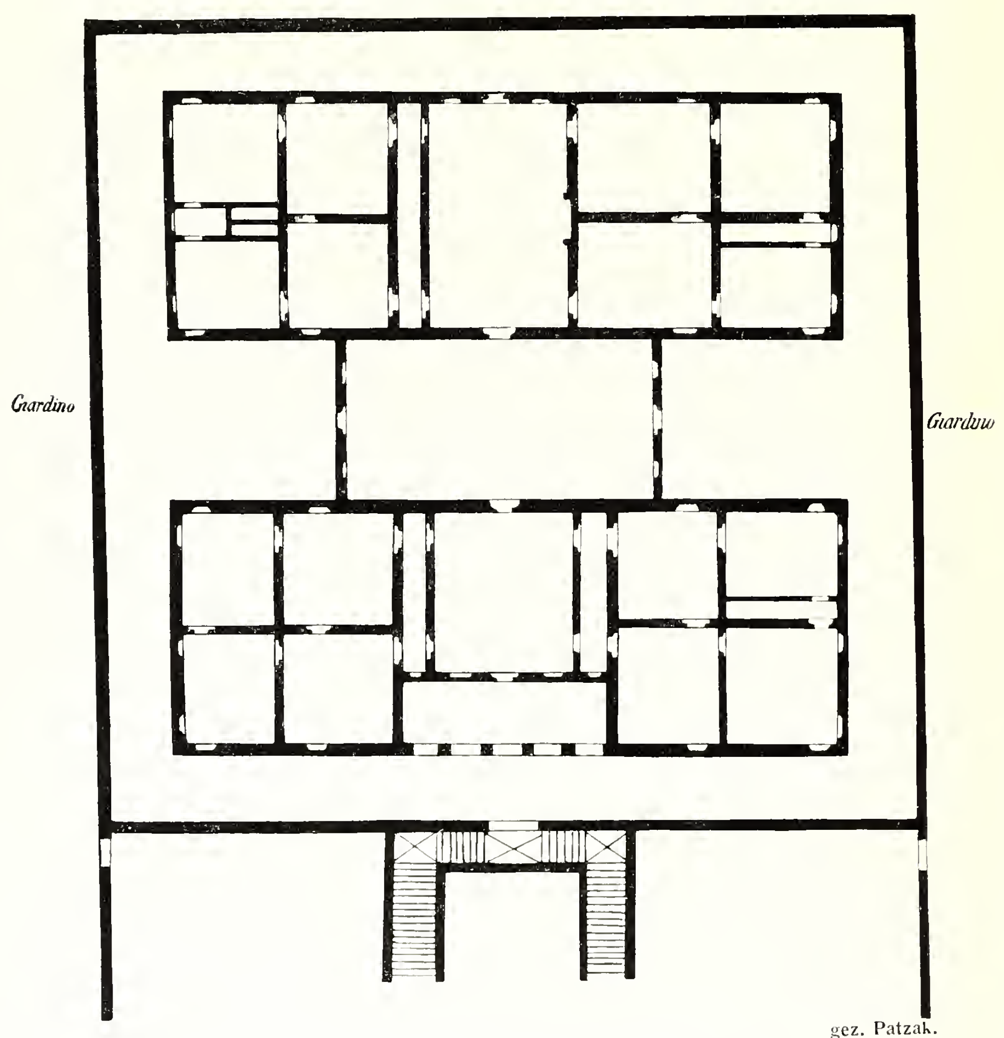


Alinari.

Abb. 88. Villa di Poggio a Cajano bei Florenz.

eckiges Baumassiv mit zentralem Hofe den Grundstock der Gesamtanlage. Die Bauform des Turmes tritt jedoch hier nicht mehr wie bei Poggio Reale als scharf gesonderter Eckentrakt auf, sondern sie ist in jene des bekrönenden Belvederes umgewandelt.[13]) Diese Altane orientieren auch nach außen hin über die Zusammensetzung des Baukomplexes. Sie heben die Seitenflügel als solche im Gegensatz zu dem von ihnen in die Mitte genommenen Mitteltrakt hervor, deuten aber an, daß der Imperialehof nicht von der Baumasse eines hinteren Flügels wie der Hof in Poggio Reale abgeschlossen ist. Die Bauidee, jene Bekrönungsteile untereinander durch Wandelgänge zu verbinden, die beim Gengabau anstelle sonst üblicher, wirklicher Bedachungen treten, geht augenscheinlich im Prinzip ebenfalls auf den Typus des Poggio Reale zurück.

Sonst könnte man auch an die Beeinflussung durch eine andere gleichberühmte florentinische Frührenaissancevilla denken, bei der das Baumotiv der vierfachen Turmbekrönung offenbar aus fortifikatorischen Gründen zur Anwendung kam. Ich verweise auf die Mauereinfriedung der bereits genannten Villa Poggio a Cajano. Hier ist



gez. Patzak.

Abb. 89. Grundriß der Villa di Poggio a Cajano. (Florenz, Uffizi No. 4886.)

das große Mauerrechteck, welches das Landhaus umschließt, an den vier Ecken von stumpfen Turmbauten flankiert. Diese tragen als Bekrönung ein in Bogenarkaden geöffnetes Belvedere. Die ganze Anlage ist heute wesentlich verändert. Die Turmloggien sind zugemauert, und die an den inneren Mauerwandungen hingelagerten Ökonomiegebäude haben gewöhnliche Dächer erhalten. Den früheren

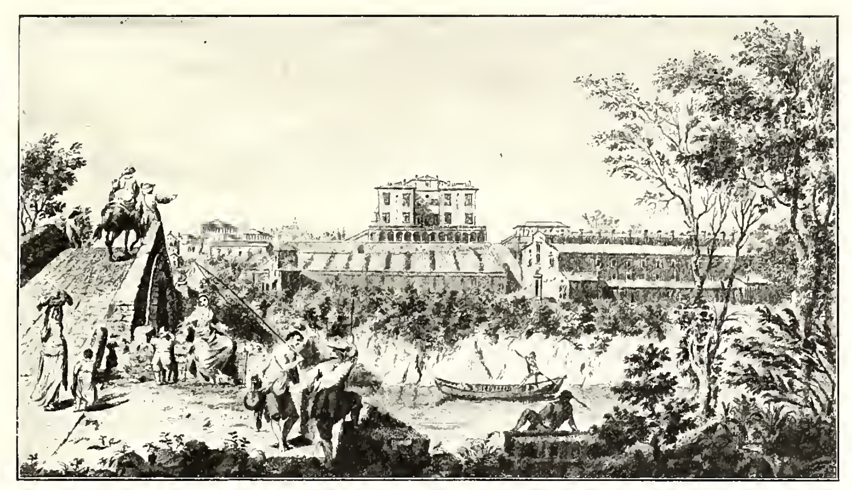


Abb. 90. Villa di Poggio a Cajano bei Florenz. (Zocchi, No. 21.)

Zustand der Anlage zeigt Zocchis Stich (Abb. 90) klar und deutlich, wo auch bei dem hinter der Villa aufragenden Belvedere eine Balustertreppe andeutet, daß man früher von der Turmloggia herab auf die Umfassungsmauer gelangen konnte, die also außer ihrer abschließenden Aufgabe noch als Wandelgang zu dienen hatte. Vielleicht sind hier die bekannten Laufgänge der Festungsarchitektur vorbildlich gewesen.[14])

Noch wahrscheinlicher aber ist es, daß Genga Bramantes Entwurf für den Belvederehof des Vatikan kannte[15]) (Abb. 91). Hier waren

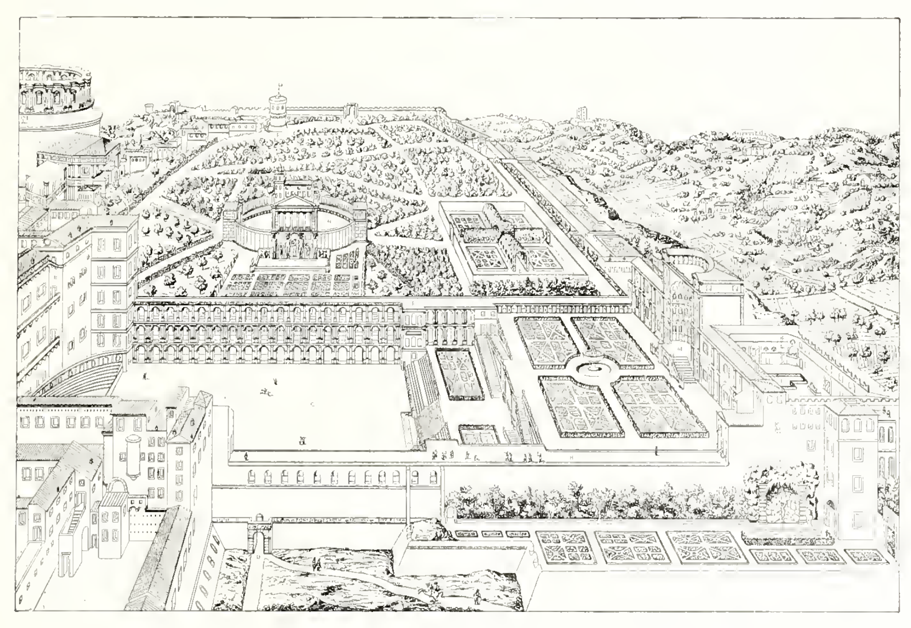


Abb. 91. Belvederehof des Vatikan. (Nach Létarouilly.)

ja auch die Dächer der beiden den Hof einfriedenden Seitenflügel als offene, mit Balustraden eingefaßte Wandelbahnen gedacht, die an den vatikanischen Palast anschlossen und bis zur Nischenabschlußfront des Giardino della pigna führten. — Waren nach den obigen Ausführungen in der Grundform der Roverevilla und in der Gestaltung der Turmloggien Anklänge an den florentinischen Villenbau der



Patzak.

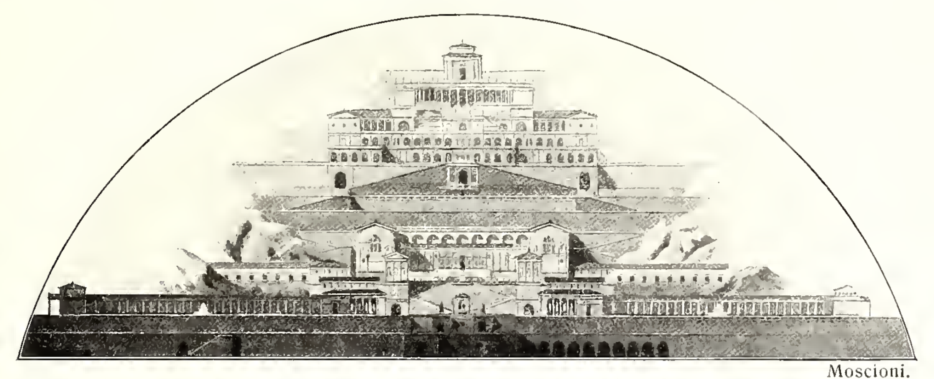
Abb. 92. Terrassenaufsicht der Villa Lante bei Viterbo (Blick nach unten).

Frührenaissance zu erkennen, so zeigt die Anlage der offenen Wandelgänge und die sonstige Art ihrer Komposition und ihrer Schmuckmotive neben stark individuellen Zügen des urbinatischen Architekten hauptsächlich solche, die also römischen Einfluß verraten.

Zunächst entspricht auch die Art und Weise, wie der Baugrund zu Terrassen abgestuft ist, die von vorgebauten Futtermauern gestützt werden, durchaus römischer Bausitte. Diese aber hinwiederum ist

von dem Brauch des römischen Landmannes und Weinbauers herzuleiten, der von altersher abschüssige Halden in Terrassen verwandelt, „indem er vom Felsen abstößt, Mauern aufführt und Erde zur Ausgleichung aufträgt.“[16])

Darin, daß Genga den Haupttrakt seiner Villa auf dem tiefsten Absatz des ansteigenden Bauterrains stellte, folgte er dem bei Rom zuerst üblichen Villenbaumodus, nach welchem der hinter der Villa gelegene Park in einer Terrassenaufsicht erblickt wird.[17]) Römische Landhäuser wie Villa Lante alla Bagnaja bei Viterbo (Abb. 92), Villa Madama und Villa Pia in den vatikanischen Gärten sind nach diesem Prinzip angelegt. In der Blütezeit des römischen Barock kehrte man gern diese Anordnung um, wie ich an dem Beispiel der Villa d'Este in Tivoli an anderer Stelle gezeigt habe. In diesem Falle steht dann die Villa dominierend auf einem Hochplateau, zu welchem der Park in vorgelagerten Terrassen emporführt.



Moscioni.

Abb. 93. Fortunatempel in Palestrina.
(Rekonstruktionsversuch von Cipolla.)

In der Anordnung des sich einem in Terrassen abgestuften Terrain anschmiegenden Bauplanes brauchte sich Genga nicht gerade unmittelbar nach jener römischen Bausitte zu richten, die er aber jedenfalls während seines von Vasari und von den Dokumenten bezeugten römischen Aufenthalts kennen gelernt hat. Als geborener Urbinate und zeitweiliger Bauleiter des heimischen Palazzo Ducale hatte er ja in dessen mächtigen Substruktionsbauten mit ihren Stützmauern und Blendnischenarkaden ein Rampenwerk vor Augen, das ohne Zweifel auf ihn wie schon vorher auf den großen, ebenfalls aus Urbino stammenden Bramante vorbildlich gewirkt hat.[18]) Zu seiner Zeit bestanden auch noch die berühmten hängenden Gärten, die oberhalb solcher Arkadenunterbauten angelegt waren. Der Schöpfer dieser Bauten, Luciano da Laurana, hat offenbar antike Terrassenwerke, wie z. B. jenes des Fortunatempels zu Palestrina, eingehend studiert (Abb. 93). Diese längst in Trümmer gesunkene und

vollständig überbaute Anlage dürfte denn auch, worauf hier zum ersten Male hingewiesen werden möge, der Ausgangspunkt für den besonders durch Bramantes Beispiel im Giardino della Pigna[19]) (Abb. 94) angeregten römischen Villenterrassenbau gewesen sein. Speziell für die Villa Imperiale glaube ich aber das typische Vorbild in dem malerischen Herzogspalaste von Gubbio gefunden zu haben, den Hofmann wohl mit Recht dem Schüler Lauranas, Francesco di Giorgio, zuschreibt.[20]) Vergleichen wir den von H. Scholz gezeichneten Grundriß (Abb. 95 und Abb. 96) dieses Palastes mit dem Imperialegrundriß des Buonamici Nr. I (vgl. Kap. II, II, Abb. 39). Der Gubbiner Palast stellt sich nach Hofmanns sorgfältiger Untersuchung

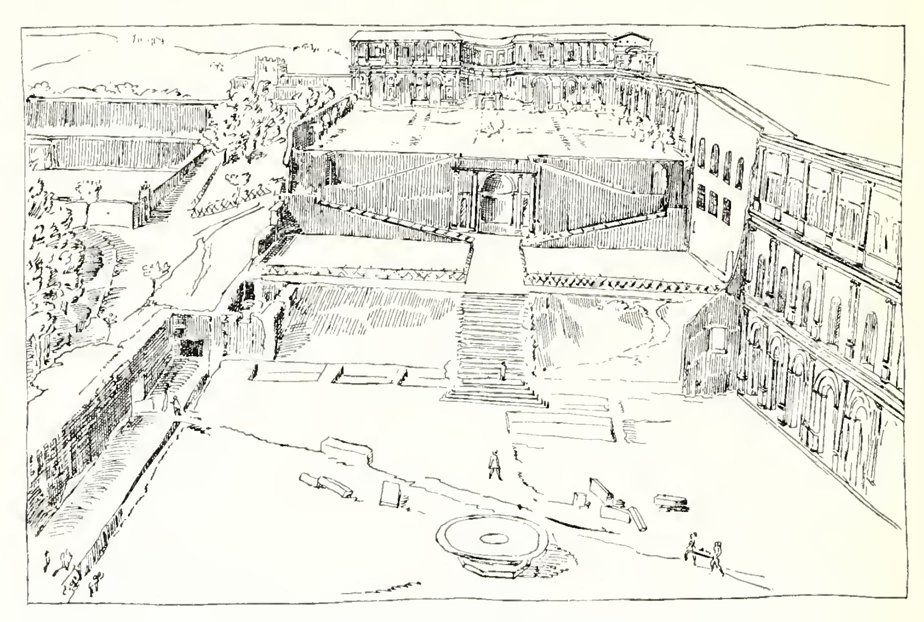
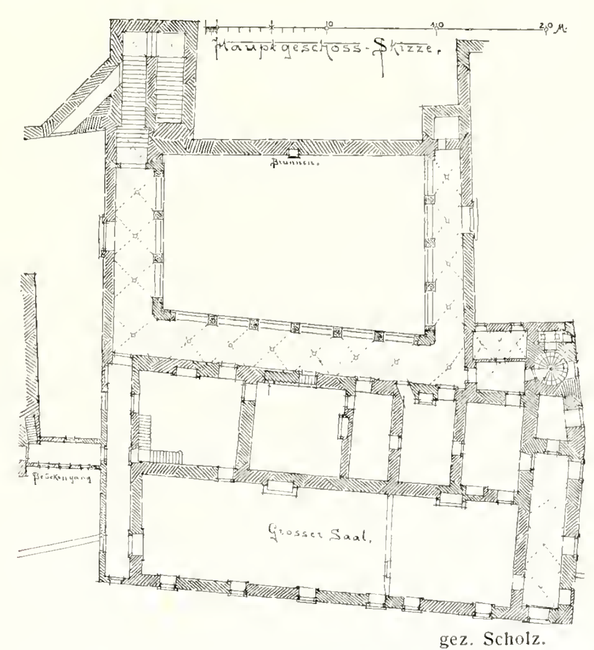


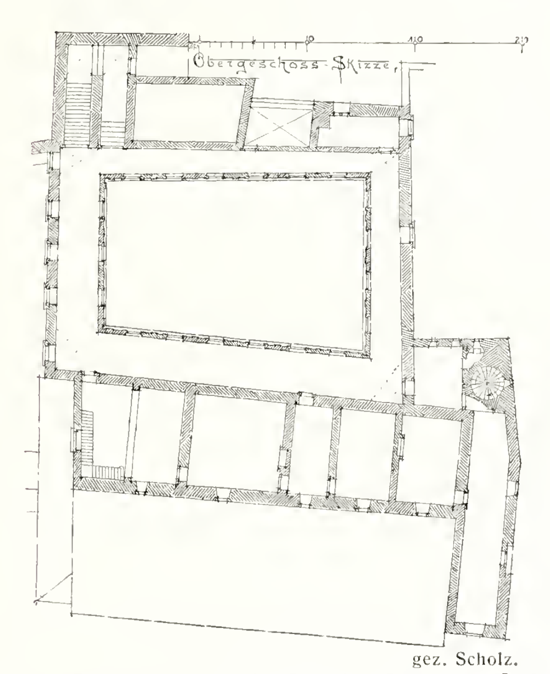
Abb. 94. Bramantes Giardino della Pigna im Vatikan.
(Nach Létarouilly, Le Vatican.)

als der Erweiterungsbau eines mittelalterlichen Saalhauses dar. Er erhebt sich als unregelmäßiges Rechteck auf einer von einer Blendarkadenmauer gestützten Bergterrasse des Monte Ingino, an dessen Abhang ein antikes Amphitheater gestanden haben soll. In nicht allzuweitem Abstande von dem mittelalterlichen Bautrakt wächst der natürliche Fels in einer senkrechten Mauer auf, die oben ebenfalls zu einer Terrasse abgeplattet ist. Francesco di Giorgio hatte an das alte Saalhaus Wohnräume anzugliedern und zwischen diesen Kernbau und die Felsenrückwand einen Hof einzubauen. Er gestaltete ihn naturgemäß als ein auf drei Seiten von Säulenarkaden umgebenes Atrium, das sich also an die erwähnte Felsenmauer anlehnt. Diese wurde in ihrer Mitte mit einer Brunnengrotte aus-



gez. Scholz.

Abb. 95. Palazzo Ducale in Gubbio (Grundriß, I. Stock).



gez. Scholz.

Abb. 96. Palazzo Ducale in Gubbio (Grundriß, II. Stock).
(Nach Th. Hofmann, Bauten des Herzogs Federigo die Montefeltro als Erstlingswerke der Hochrenaissance. Leipzig 1905. Seite 149 u. 150.)

gestattet. Die mittlere, der Felsenmauer gegenüber gelegene Arkade ist den Hofzimmern des Palastes vorgelagert, die beiden seitlichen Arkaden sind als Wandelgänge nach außen mit starken Mauern abgeschlossen, die sich in der Längenachse des Hofes in je einem Rundbogenportale öffnen. Auch im Obergeschoß (Abb. 96) dienen diese Flügelbauten als Korridore, die sich nach dem Hofe und im linken Trakt auch nach der Außenseite zu in Fenstern erschließen. Man gelangt auf ihnen in einen etwas schmäleren Gang, der mit einem Konsolenfries auf der den Hofabschluß bildenden Felswand lagert und den Zugang zu dem auf die dritte Bodenabstufung gebauten Querflügel vermittelt. Dieser ist in seiner Schaufront den übrigen Hofseiten vollkommen gleich gestaltet. Der Kernbau des Komplexes ist vermittels einer durchgehenden Zwischenwand

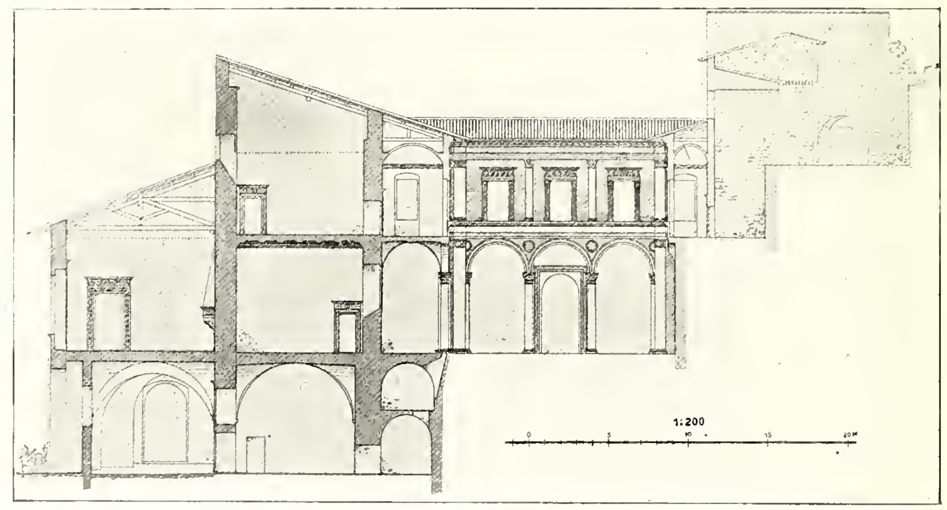


Abb. 97. Palazzo Ducale in Gubbio (Durchschnitt). gez. Scholz.
(Nach Th. Hofmann, op. cit. Seite 145.)

der Länge nach in zwei Raumteile geschieden. Der nach der Stadtfront zu orientierte ist ein großer Saal. Nach dem Hofe zu liegen Zimmer verschiedener Größe, in unregelmäßiger Gruppierung. Der Saalbau ist mit einem weit vorspringenden Dach eingedeckt. Das dahinter aufragende zweite Geschoß hat ebenfalls die gleiche, unregelmäßige Zimmeranordnung wie der Unterstock des Hofes. Sie sind von dem über der Arkade laufenden Korridor aus zugänglich und öffnen sich nach der Stadtseite zu in Fenstern. — Das Gebäuderechteck wird links und rechts von schmalen Seitenflügeln flankiert, die lediglich zur Kommunikation dienen. Der rechte enthält in seinem hinteren Teile eine Wendeltreppe, an den linken ist ein Brückenübergang nach dem in der Nähe stehenden, selbständigen Ökonomiegebäude angebaut.

Nach der vorausgeschickten baulichen Untersuchung der Gengavilla erkennt man wohl ohne weiteres die auffälligen Beziehungen ihrer Gesamtanlage zum Grundtypus des Herzogspalastes in Gubbio, die nur an einzelnen Stellen ein wenig zu modifizieren sind.

Im Durchschnitt betrachtet, (Abb. 97) bemerken wir bei beiden Palastkomplexen die Hinlagerung des Massivs auf einem in vier Terrassen abgestuften Baugrunde. Hier wie dort liegen hinter der in Rundbogenarkaden erleichterten Substruktionsmauer der Schauseite Kellerräume, beziehungsweise solche und ein eingewölbter Hallengang (Palazzo Ducale); die zweite Terrasse bildet die area des Hofes. Die dritte mit Brunnennische versehene Bodenabstufung trägt beim Gubbiner Palaste den abschließenden Hoftrakt, bei der Imperiale eine Gartenterrasse, die von einer Futtermauer mit eingebauter

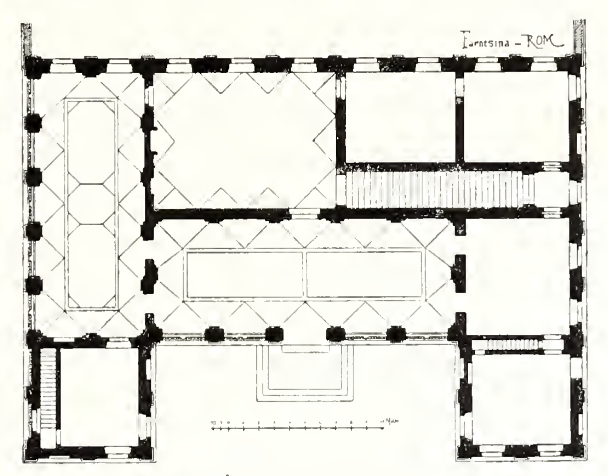
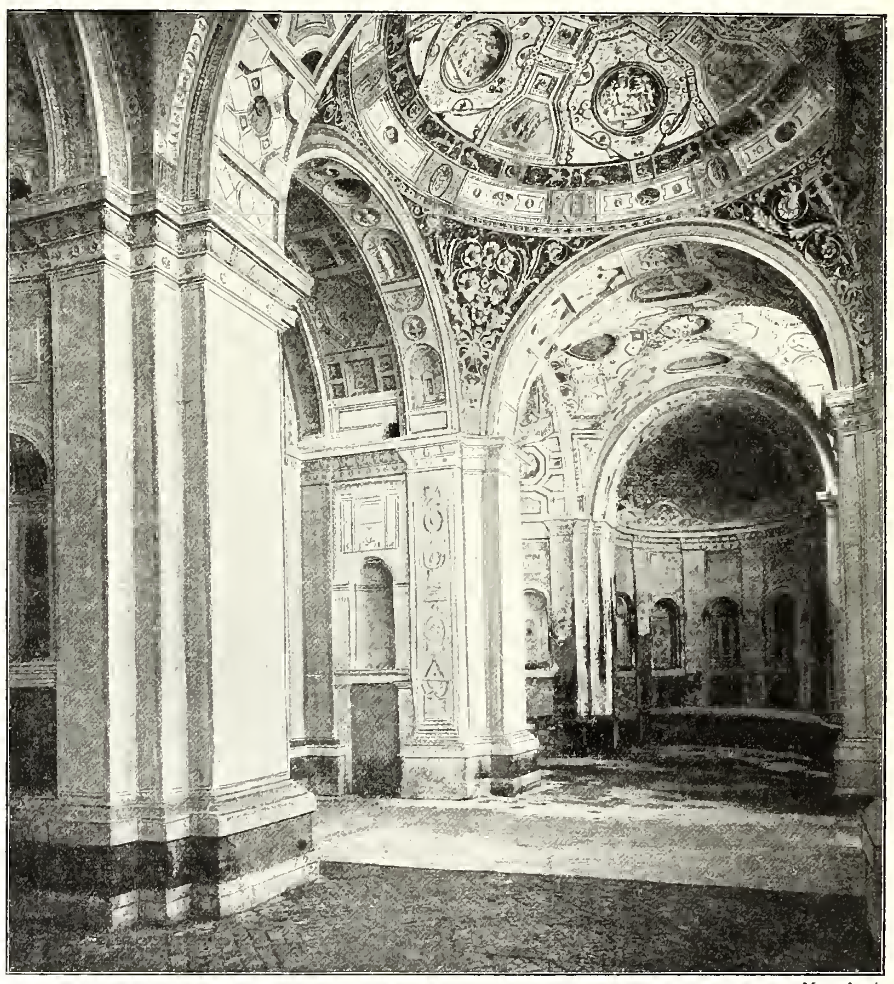


Abb. 98. Villa Farnesina in Rom (Grundriß).
(Nach Durm, Handbuch der Architektur, 5. Bd., Stuttgart 1903. Seite 210. Fig. 199.)

Grottenanlage gestützt wird. Die vierte, höchste Erhebung dient beim Palazzo Ducale z. T. noch dem erwähnten Abschlußflügel als Baugrund, z. T. bildet sie eine von Mauern umschlossene Gartenterrasse. Beim Gengabau dient sie nur als solche.

Die Betrachtung der Grundrisse beider Bauten ergeben ebenso viele Vergleichspunkte: Hier wie dort ein Mitteltrakt, der von zwei Seitenflügeln flankiert wird. Diese sind beim Palazzo Ducale schüchterner gestaltet, wohl auch nicht bis zum Anschluß an die Hauptfront völlig ausgebaut worden. Bei der Imperiale springen sie vor dem Mittelbau kräftig vor. Hier wie beim Palazzo Ducale dienen sie in der Hauptsache als Hofeinfriedungen und Kommunikationsflügel. Bei beiden Bauten öffnen sie sich in der Längenachse des Hofes in Rundbogenportalen, beziehungsweise Halbrundnischen-

Durchgängen. Beide Bauwerke haben im Haupttrakt einen großen, nach der Schauseite zu gelegenen Saal, der von den nach dem Hofe zu situierten Gemächern vermittels einer durchgehenden Wand geschieden wird. — Den angegliederten Hof mit Brunnenanlage in der Rückwand haben beide Bauwerke ebenfalls gemein.



Moscioni.

Abb. 99. Salone der Villa Madama in Rom.

Die Aufzählung dieser besonders in die Augen springenden Grundzüge dürfte genügen, um darzulegen, daß Genga die am Palazzo Ducale von Gubbio in embryonischer Einfachheit zutage tretende Grundidee des Bauplanes in seiner Imperiale zur höchsten künstlerischen Reife ausgestaltet und geläutert hat. Vor jenem heimatlichen Bauwerke des Francesco di Giorgio holte er sich augenscheinlich die erste Inspiration zu seiner meisterhaften Villenschöpfung, in der er außerdem noch die Fülle seiner insbesondere

vor der Ruinenwelt der römischen Antike gewonnenen Eindrücke verarbeitete.

In der Disposition der Villa von innen heraus folgt Genga offenbar der römischen Villenbausitte. Im Gegensatz zum Zentralbau, der Anordnung der Wohnräume um einen mittleren Sinus, wie ihn noch Leon Battista Albertis Forderung[21]) besonders Serlio,[22]) Pal-



Moscioni.

Abb. 100. Villa Madama. Salone mit Vestibül (Ostium).

ladio[23]) und Scamozzi zu gestalten pflegten, sind der Salone und die angrenzenden Zimmer, so weit der Hauptflügel der Imperiale in Betracht kommt, rechts und links von einer durchgehenden Mittelwand angeordnet. In dieser Gruppierungsart haben wir, wie Jacob Burckhardt festgestellt hat,[24]) das speziell auf römischem Boden gewachsene Raumgefühl zu erkennen: „... die römischen Baumeister, die besten sowohl als die der sinkenden Zeit, komponieren den Bau als oblongum, so daß etwa eine vordere und eine hintere Halle

parallel laufen und kein Zentralraum entsteht." Beispiele für diesen Typus hat Burckhardt in seinen skizzenhaften Andeutungen über das für die Kunstgeschichte der Renaissance hochwichtige Kapitel „Villa" nicht beigebracht. Es ist wohl in erster Linie hierbei an die Villa Farnesina (Abb. 98) zu denken, die im Erdgeschoß ihres Mittelbaues zwei parallel zu einander orientierte, allerdings verschieden große Säle enthält.[25]) Auch in der innern Raumdisposition der Villa Madama, die allerdings in ihrem gegenwärtigen Zustande als Eckhausbau anzusprechen ist, tritt uns eine ähnliche Anordnung entgegen. Der Hauptraum, der sich in einer dreibogigen Arkade nach dem Garten zu öffnet, ist wie beim Gengabau ein langer, hier nur an einer der Schmalseiten von einer großen Exedra abgeschlossener oblonger Saal (Abb. 99). Ihm ist nach der Eingangsseite zu ein quadratisches, mit einem Tonnengewölbe überspanntes Vestibül (Ostium) (Abb. 100) vorgelagert. Man kann also auch hier gewissermaßen von einer parallelen Anordnung der Räume sprechen.

Das Oblongum mit Tribunenabschlüssen an den Schmalseiten findet sich in vorbildlicher Form wohl am frühesten in den antiken Palästren und Thermenanlagen.[26])

Zur Kombination dieses Raummotivs mit einem vorgebauten Säulenportikus könnte Genga der Vorraum der Rotunde von Santa Costanza in Rom (Abb. 101) angeregt haben.[27]) Er besteht gleichfalls in einem an den Schmalseiten in Exedren ausgebauten oblongen Kern, der sich in einem vorgelagerten, zwei Achsen tiefen Portikus mit drei Bogenstellungen öffnet. Auch das lateranische Baptisterium hat die Kernform des Oblongums als Vorhalle, welches sich in drei Archivolten auftut. Doch fehlt hier das vorgeschobene Vestibül. In der Roverevilla sehen wir dies Raummotiv in der reichsten, künstlerischen Ausgestaltung. Den Kern der Anlage bildet also, wie gesagt, der oblonge Saal, der aber im Gegensatz zu den Kreuz- und Kappenpendentivgewölben der Madama mit einer kassettierten Tonne eingedeckt ist. Dieser Hauptraum befindet sich beim Gengabau im Vergleich zu seiner Lage in der Madama[28]) im oberen Stockwerk, hinter der Hauptfront und ist nach dieser zu, wie erwähnt, fast ganz abgeschlossen. Das Baumotiv des hier nach dem Garten zu dem Salone angegliederten Vestibüls hat Genga zu einer ungemein wirkungsvollen Komposition gesteigert.

Zugrunde liegt diesem Glanzstück das sogenannte Palladiomotiv, dessen Herkunft aber uralt ist: ein mittleres Rundbogenportal, an welches sich beiderseits niedrigere, von geradlinigen Architraven überdeckte Öffnungen anschließen. Es ist dies ein architektonisches Gebilde, das lebhaft an die Grundform des römischen Triumphtores erinnert. Sehr früh begegnen wir ihm in der hellenistischen Baukunst des Orients. Als Vorhalle erscheint es nämlich z. B. an syrischen

Grabdenkmälern wie am Grabe von Erbey' Eh.[29]) Hier ruht die mittlere Archivolte auf zwei dorischen Säulen; die geradlinigen Architravstücke lasten auf diesen und auf zwei flankierenden Antenpfeilern. Im Prätorium zu Mousmieh ist das Motiv vor der Hauptabside der Vierung zugrunde gelegt.[30]) Der besonders in seinem Fassadentypus starken syrischen Einfluß[31]) verratende Kaiserpalast Diocletians zu Spalato in Dalmatien, der auch als ein erstes an der Schwelle des Mittelalters stehendes Beispiel für die der Antike fremde Kombination von Rundbogen mit dem Säulenbau gilt, hat jenes Triumphbogenmotiv offenbar aus der syrischen Heimat übernommen. „Die vier Säulen der Vorhalle zu den kaiserlichen Gemächern sind über den beiden äuße-

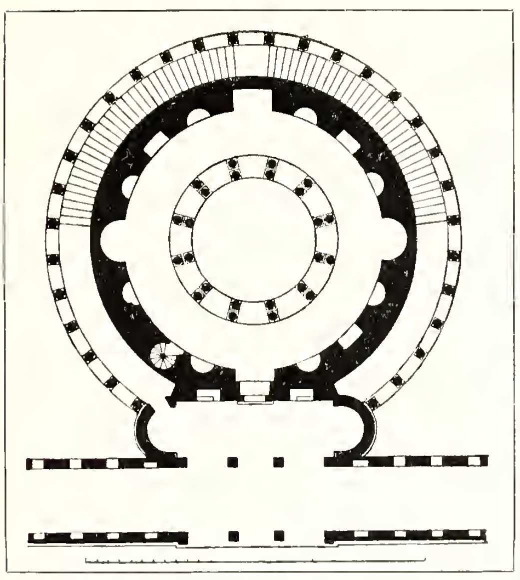
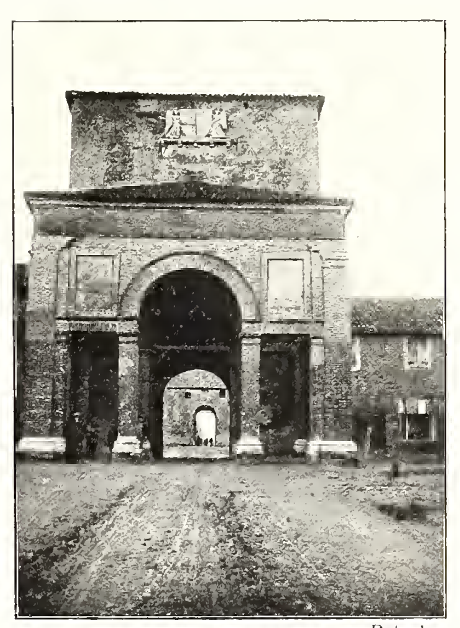


Abb. 101. Santa Costanza in Rom. (Nach G. Dehio und G. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1892. Atlas I. Taf. VIII.)



Patzak.

Abb. 102. Einfahrtsportone der Villa Belriguardo bei Ferrara.

ren Interkolumnien mit horizontalen Gebälken überdeckt, über dem mittleren ist das Gebälk nach der Form des Halbkreises gekrümmt.“[32]) Hier begegnet uns das Motiv schon in einer Form, in der es von den Renaissancearchitekten im Raumdurchschnitt, als Zierfenster und in der Akadenbildung mit Vorliebe gebraucht wurde.[33]) Wer von den Renaissancemeistern es zuerst einführte, diese Frage muß natürlich, solange die beweiskräftigen Belege in Gestalt von Erstlings-Baudenkmälern der Renaissance fehlen, als eine offene betrachtet werden.

Am frühesten bemächtigte sich der Renaissancekirchenbau des genannten Baumotivs. So bilden in Brunelleschis Kirche San

Lorenzo (beg. 1421) in Florenz das Hauptschiff und die Seitenschiffe im Durchschnitt eine Triumphpforte.[34]) Eine höchst anmutige Verwendung findet das Motiv an der Außenfront der Vorhalle von Brunelleschis Capella dei Pazzi (seit 1430 beg.)[35]) Ein kühngeschwungenes Tonnengewölbe bildet hier den mittleren Bogen, der von Säulen und Gebälk getragen wird. Die Nebeneingänge des Rundbogentores sind mit durchlaufenden Architraven rechtwinklig abgeschlossen. Ventura Vitoni hat diese Fassade an der Vorhalle der Umiltà in Pistoja wiederholt.[36]) Zur Gliederung ganzer Kirchenfassaden benützte Leon Battista Alberti das Triumphbogenmotiv zunächst am unvollendeten Tempio Malatestiano (1447) in Rimini[37]) und an der

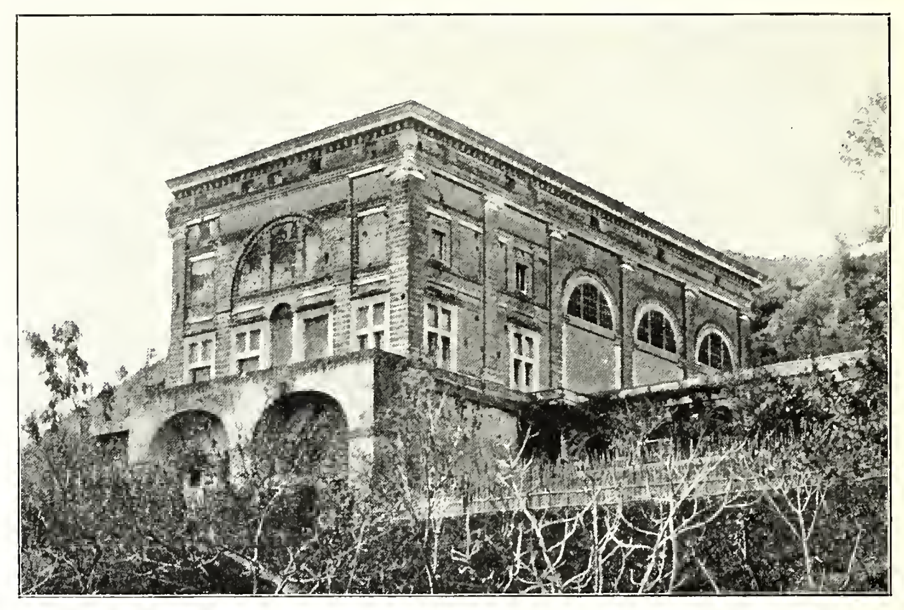


Abb. 103. Villa Madama, Blick auf die Villa von Nordosten.
(Nach Th. Hofmann: Rafael in seiner Bedeutung als Architekt. I. Villa Madama zu Rom. Zittau 1900. Taf. V. No. 4.)

Schauseite von Sant' Andrea (1472) zu Mantua.[38]) Zu sehr origineller Verwendung kommt das Motiv in der Hand Bramantes. So ist an der Vorhalle der Canonica bei S. Ambrogio in Mailand die Erhöhung des Mittelteils zu einer pfeilergetragenen Triumphpforte ausgestaltet.[39]) Eine gleiche Figur zeigt die Schauseite des Lazaretto (1488) in Mailand.[40]) Am imposantesten ist das Motiv zur Frontgliederung von Santa Maria in Abbiategrasso verwendet, dem Vorbilde der Abschlußfront des Giardino della Pigna im Vatikan. Zwei Arkadengänge flankieren dort einen hohen Rundbogenbau, der einer alten gotischen Kirche vorgelagert ist. In einem Fenster der Sala regia des Vatikan und einem Chorfenster von Santa Maria del Popolo

in Rom endlich hat Bramante das Motiv ebenfalls gebracht. Dolcebuono, ein Schüler Bramantes, setzte die Emporengalerie des Monastero maggiore in Mailand aus lauter Triumphbögen zusammen.[41] Die der Bramanteschule zugeschriebene Kirche San Niccolò in Carpi[42] hat Triumphbogenfenster in den Seitenschiffen. In Spaventos San Salvatore (1506—1534) in Venedig sind die Seitenschiffe vom Querhause durch Triumphbogenarkaden geteilt.[43]

Auch beim Palast- und Villenbau scheint das Motiv früh



Moscioni.

Abb. 104. Vestibül des Palazzo Farnese.

aufgetaucht zu sein. So ist z. B. der Einfahrtsportone der Villa Belriguardo bei Ferrara als gewaltige Triumphpforte (Abb. 102) gestaltet. Peruzzi bildete die obere Hofloggia seines Palazzo Linotte (1523) als Triumphbogenarkade.[44]

Daß sich Raffael in den Architekturveduten seiner Gemälde und in der Komposition seiner Baupläne von Bramante abhängig zeigt, ist bereits nachgewiesen worden.[45] Nach Vasari soll Bramante selbst die Zeichnungen zu den Gebäuden entworfen haben, welche Raffael in der Stanza della Segnatura perspektivisch ausführte. In der Schule

von Athen tritt uns das bei Bramante so beliebte Triumphbogenmotiv als große, von einem kassettierten Tonnengewölbe eingedeckte Halle erweitert, entgegen. Als Benediktionsloggia verwendet, erblicken wir es auf Raffaels Burgbrandbilde an einem rechterhand vor die Schauseite der alten Peterskirche gesetzten Trakt, der wahrscheinlich zur Zeit der Frührenaissance im Arkadenvorhof entstanden war und

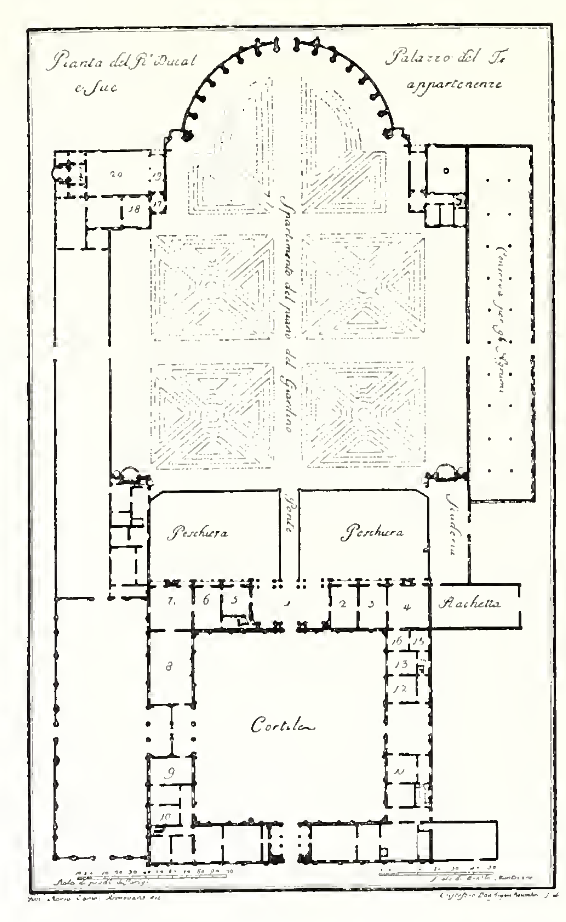


Abb. 105. Palazzo del Tè in Mantua (Grundriß).
(Nach Bottani, Descrizione storica delle pitture del Regio-Ducale Palazzo del Tè. Mantova 1783.)

beim Umbau der Basilika wieder weichen mußte. Als Fenster verwendete Raffael das Motiv auch, worauf noch nicht hingewiesen wurde, in seiner Baupraxis an der dem Tibertale zugekehrten Kasinoschmalseite der Villa Madama; doch hier in etwas zaghafter Betonung. Der mittlere Rundbogen ist hier im Verhältnis zu den breiten, geradlinigen Fascienabschlüssen der beiden seitlichen Fensteröffnungen etwas zu niedrig und schmal gebildet (Abb. 103).

Beim Palastinnenbau legte Antonio da Sangallo der jüngere das Triumphbogenmotiv der dreischiffigen Einfahrtshalle des Palazzo Farnese in Rom zugrunde. Da dieses Vestibül (Abb. 104) wohl schon bald nach 1522 entstanden ist, also der ersten Bauperiode des Gebäudes angehört, so dürfte seine Grundform für mehrere Architekten vorbildlich geworden sein. Denn in kleinem Maßstabe erblicken wir es in dem von Giulio Romano 1525 begonnenen Palazzo del Tè bei Mantua an der Eingangshalle der Vorderfront (Abb. 105).[46]) In dem aus dem Jahre 1530 stammenden Gengabau der Imperiale endlich sehen wir das Motiv in der kompliziertesten Gestaltung: Seine mitt-



Bertulli.

Abb. 106. Kirche San Giovanni Battista in Pesaro.

lere Archivolte ist hier verdreifacht und wird von zwei mit horizontalen Architraven überdeckten Seitendurchgängen flankiert.

Als Fenster hat auch Genga, wie wir bereits gesehen haben, das Motiv an der Schauseite des linken Imperialeflügels. Hier stellt es sich deutlich als ein Triumphbogen en miniature dar. Eine sehr schöne Wiederholung, bei der aber anstelle der den Rundbogen stützenden Pfeiler korinthische Säulen treten, zeigt das schon in schwereren, barocken Formen gehaltene Giebelfenster der nach Girolamos Plänen von dessen Sohne Bartolomeo erbauten Kirche San Giovanni Battista in Pesaro (Abb. 106). Der urbinatische Architekt hatte also nach

alledem eine große Vorliebe für dieses äußerst malerisch wirkende architektonische Formengebilde. Betrachten wir nach diesem Exkurs die von der inneren Raumgestaltung abhängigen Fassaden der Rovere villa!

Im allgemeinen hat das Landhaus, mag es frei stehen oder sich an einen Berghang anlehnen, mehrere Fassaden, von denen keine als

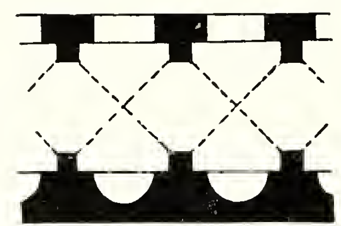


Abb. 107. Nischenhalle in der Villa Adriana bei Tivoli.
(Nach Dehio u. v. Bezold. op. cit. Bd. I, 128.)

eigentliche Hauptfront anzusehen ist.[47]) In dieser Beziehung schafft der römische Barock eine wesentliche Abänderung des Systems, indem er die Schauseite des Gebäudes strenger abgeschlossen als seine Gartenseite bildet, somit also das Charakteristikum seines städtischen Palasttypus auf den Villenbau überträgt. Hier folgt also die Leonorenvilla bereits der barocken, römischen Bauweise. Doch wird auch hier der ältere Grundsatz festgehalten, im Gegen-

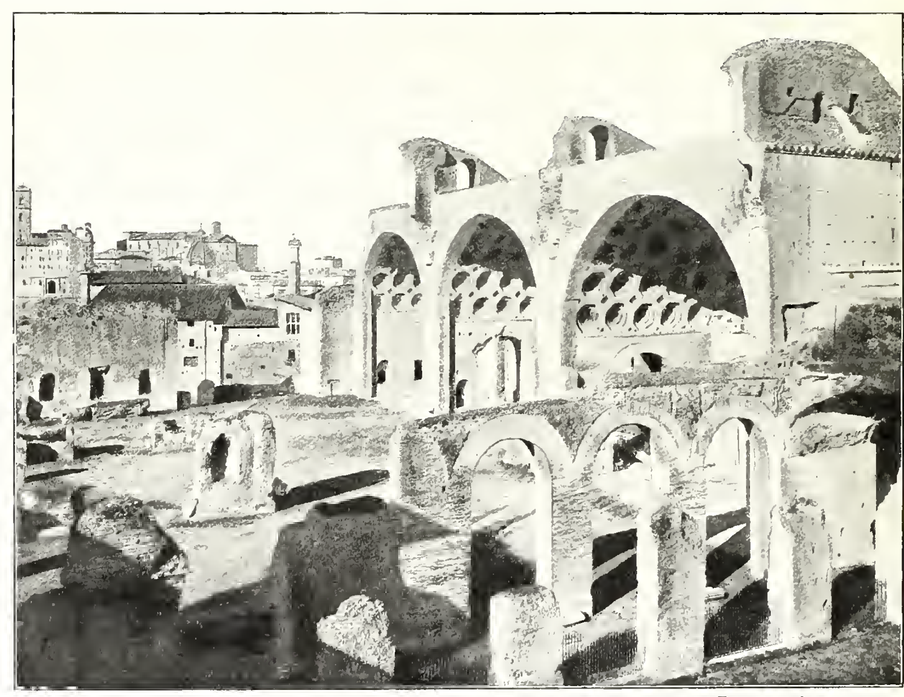


Abb. 108. Konstantinsbasilika in Rom. Edizione inalterabile.

spiel zum städtischen Renaissancepalast, der seine Haupträume nach der Vorderfront, die untergeordneten nach dem Hofe zu anordnet und sich also nach seiner Fassadeneinteilung richtet: die Fronten von innen heraus zu disponieren, d. h. sie von der Anlage der Innenräume abhängig zu machen.

Vor der Pfeilerarkade der Imperialeschauseite denkt man unwillkürlich an die hohen, von kassettierten Tonnengewölben überdeckten und mit einwärts tretenden Rückwandnischen versehenen Rundbogenhallen der römischen Thermenanlagen[48]) (Abb. 107). In diesen Bauten des Luxus diente die Nische dazu, die gewaltige Mauermasse konstruktiv zu erleichtern, die sonst einförmige Wandfläche in gefälliger

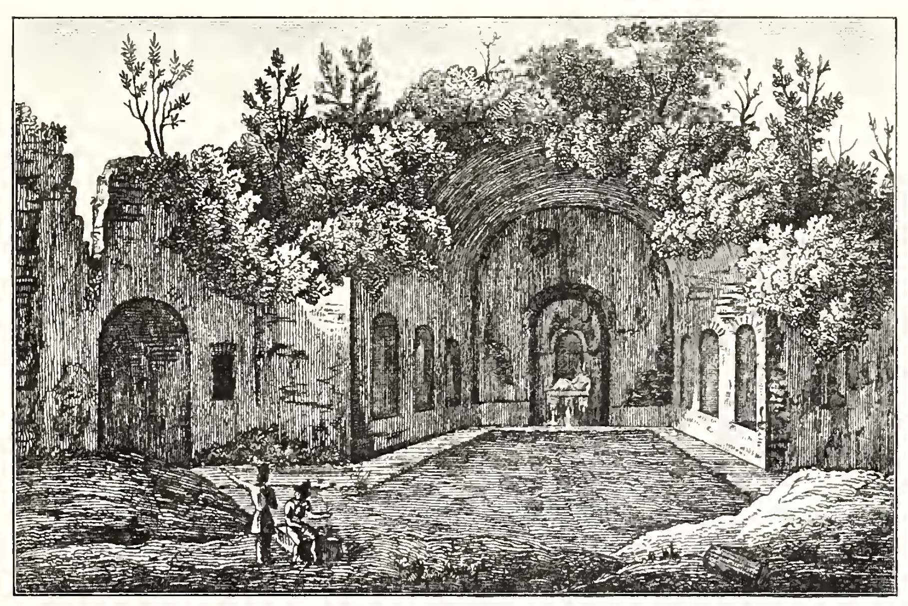


Abb. 109. Die Grotte der Egeria. Alter Stich.

Form aufzulösen und damit auch den Gesamtraum zu weiten. Zu diesen praktischen Eigenschaften jener Nischenhallen gesellt sich, wie wir bereits festgestellt haben, noch die perspektivische Wirkung und der malerische Kontrast der lichtbestrahlten Masse und des freien, von Bogen luftig überwölbten, schattenreichen Raumes. Die Renaissancebaumeister hatten, wie aus ihren in großer Menge erhaltenen Handzeichnungen hervorgeht,[49]) zu ihrer Zeit noch eine Fülle derartiger Baureste vor Augen. Wir erblicken jene charakteristischen Nischenhallen noch heute z. B. in den Innenräumen der Diokletiansthermen (Santa Maria degli Angeli in Rom), der Caracallathermen, des Septizoniums, ferner im Pantheon und in der im Kreise der übrigen altrömischen Baudenkmäler einzigartigen Basilica Constantina (Abb. 108), dem sogenannten Friedenstempel.[50]) Ihre

noch aufrecht stehende, dreiteilige Rundbogenarkade hat unverkennbar auf Genga beim Entwurf seines Villenerdgeschosses anregend gewirkt. Seine Pfeilerloggia erscheint wie ihre Nachbildung im kleinen. Die Kassettierung mit Oktogonen und schrägen Zwischenquadraten, die Durchbrechung der Hallenseitenwände vermittelst

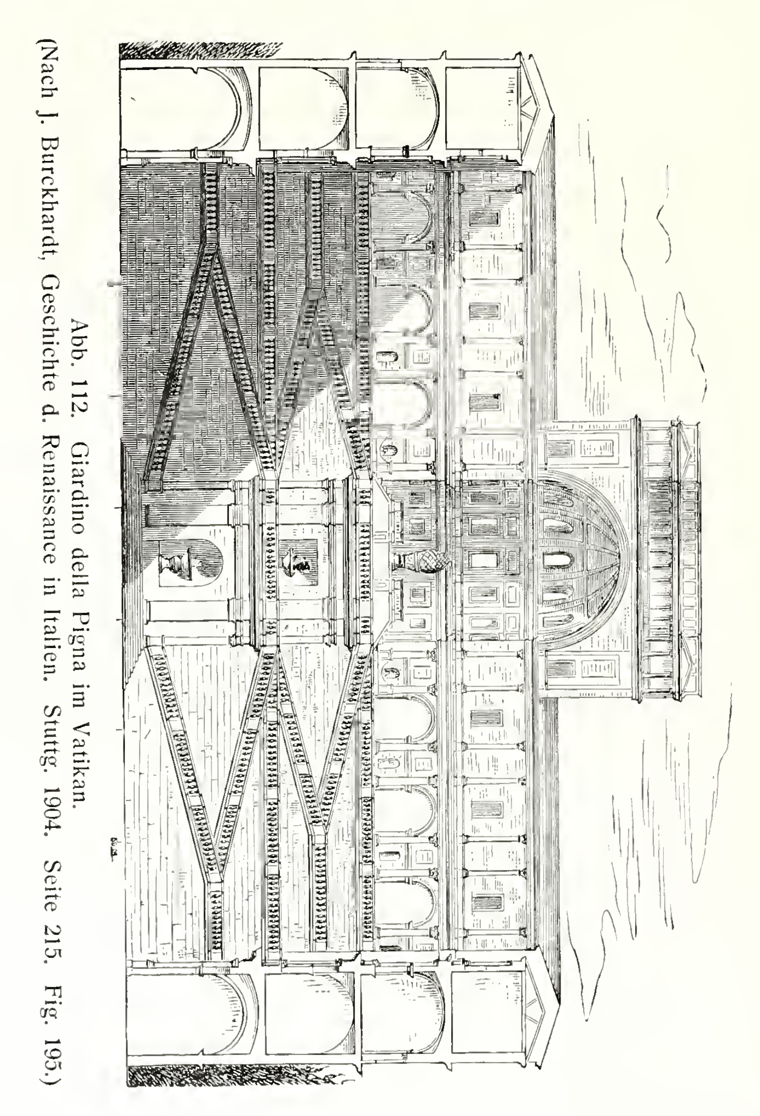


Abb. 112. Giardino della Pigna im Vatikan.
(Nach J. Burckhardt, Geschichte d. Renaissance in Italien. Stuttg. 1904. Seite 215. Fig. 195.)

rundbogiger Tordurchgänge, die auf jeder Seite eine kleinere Ziernische haben; in der mittleren Halle eine große, tribunenartige Ausnischung: alles das finden wir hier im großen Maßstabe vorgebildet.

Die Nischenhalle an der Außenseite, aber nur als Einzelmotiv, begegnet uns auch in den sogenannten Nymphäen, den Grottenanlagen, die sich über geweihten Brunnen wölbten. Die Grotte der

Egeria (Abb. 109), in der Nähe der Via Appia gelegen, ist einer der wenigen derartigen Bauten Italiens, der bis auf unsere Zeit leidlich erhalten ist und dazu dienen kann, diesen Nymphäentypus zu veranschaulichen.

Die antiken römischen Villen endlich haben ebenfalls von jenen malerischen Nischenarchitekturen einen sehr ausgiebigen Gebrauch gemacht. Ich erinnere nur an die Villa Adriana[51]) bei Tivoli und mache auf einen weniger bekannten Rest einer römischen Kaiservilla aufmerksam, der dicht am Lago di Nemi gelegen ist und ein gewal-



Moscioni.

Abb. 113. Nischenmitteltrakt im vatikanischen Garten „Della Pigna".

tiges, von üppigstem Pflanzenwuchs überwuchertes Nischenarkadenwerk aufweist.[52]) Daß die Renaissancearchitekten beim Studium und der Vermessung antiker Bauwerke dem jetzt völlig zerstörten Fortunatempel in Palestrina nicht nur bezüglich der Nischenarchitekturen viele fruchtbare Anregungen zu danken hatten, ist mir vor jenem Trümmerwerk völlig klar geworden. Bei dieser eigenartigen Riesenanlage spielte, wie uns alte Handzeichnungen nahelegen,[53]) die Nischenarchitektur in den Futtermauern (vom Volke jetzt „grottini" genannt) des gewaltigen und höchst komplizierten Terrassen- und Treppenwerkes eine ganz besondere Rolle.

In der Verwendung der Nische beim Renaissance-Palastbau — im Sakralbau tritt sie schon bedeutend früher[54]) auf — ist der große Bramante bahnbrechend vorangegangen. Er hat sich offenbar das Nischen- und Rampentreppenmotiv für seinen leider nicht ganz zur



Abb. 114. Villa Sacchetti bei Rom. (Nach Percier.)



Abb. 115. Villa Madama: Nischenarkade.
(Nach Th. Hofmann: Rafael in seiner Bedeutung als Architekt.
I. Villa Madama. Zittau 1900. Taf. VIII.)

Ausführung gelangten Cortile del Belvedere mit dem oberen Giardino della Pigna[55]) (vgl. Abb. 94 und Abb. 112) aus den damals noch in den Grundmauern erhaltenen Tempelruinen des alten Praeneste geholt. Meines Wissens wäre sonst in ganz Italien und in der näheren und weiteren Umgebung Roms kein zweiter antiker Bau nachzuweisen, der in so hohem Maße auf den großen Archi-

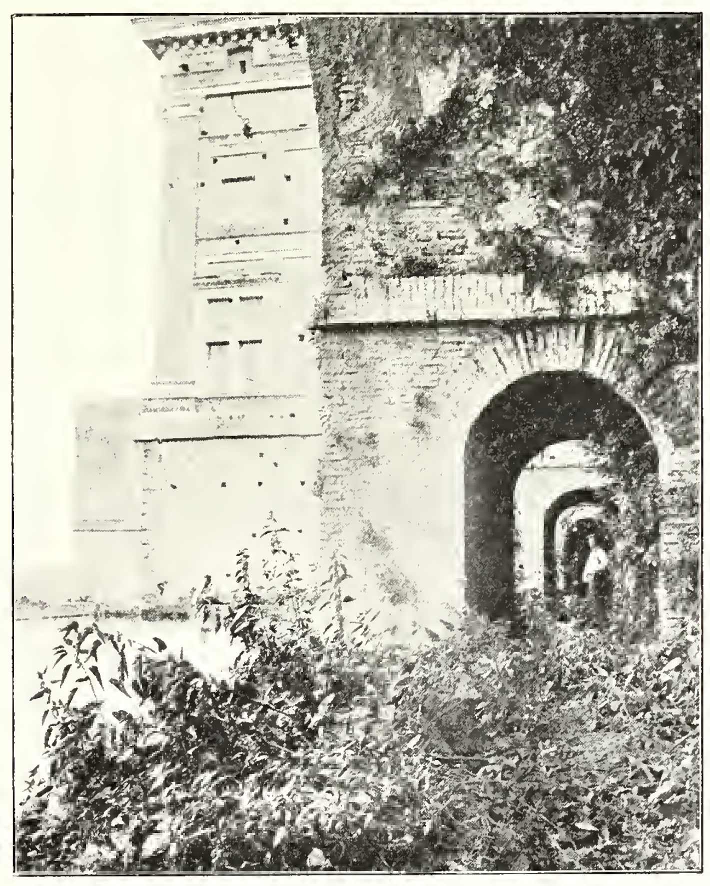


Abb. 116. Villa Madama:
Blick durch die Verbindungstore der Nischenarkade (Terrassenfuttermauer).
(Nach Th. Hofmann:. Rafael in seiner Bedeutung als Architekt.
I. Villa Madama. Zittau 1900. Taf. VII No. 4.)

tekten bei der Komposition jener genannten für seine Zeit durchaus neuen und einzigartigen Bauanlage eingewirkt haben könnte. Schon bei der Betrachtung des Terrassenbaumotivs habe ich diese Möglichlichkeit wahrscheinlich zu machen gesucht.

Die Kombination von Pfeilerbau mit Nischen, welche ein ganz neues System der auf kräftige, malerische Licht- und Schattenkontraste ausgehenden Massenverteilung ins Leben ruft, ist die ureigenste

Schöpfung Bramantes. Sie bildet so recht eigentlich den unterscheidenden Gegensatz zwischen römischer und toskanischer Renaissance. Bei dem als dekorativer Abschlußflügel des Belvederehofes aufzufassenden Bautrakt des Giardino della Pigna bildet bekanntlich jene riesige, von einem halbrunden Säulenportikus mit tempelartigen Seitenfronten bekrönte Nische (Abb. 113) den malerischen Brennpunkt der grandiosen Anlage. Wenn Jacob Burckhardt darauf hinweist,[56]) daß Bramante *allein* an jenem Bauwerk und nach ihm anderthalb Jahrhunderte später Pietro da Cortona für die Fassade der Villa Sacchetti (Abb. 114) jene Nische in Anwendung



Bertulli.

Abb. 117. Inneres der Kirche San Giovanni Battista in Pesaro.

gebracht habe, so stimmt dies in bezug auf die Benützung der *Nische als Einzelmotiv.* Unmittelbar *nach* Bramantes Vorgang finden wir die Anordnung mehrerer Nischenhallen bei Raffaels Villa Madama (Abb. 115) und nach ihr, wie gesagt, am Leonorenbau der Imperiale.

Die innige Zugehörigkeit Gengas zur Bramanteschule und ihr unverkennbares Zurückgreifen auf die gekennzeichneten antiken Vorbilder wird hier ganz klar. Die Futtermauer der unteren Gartenterrasse auf dem Monte Mario ist in drei mächtigen Tonnengewölbenischen aufgelöst, aus denen sich das Wasser in das vorgelagerte Bassin ergoß. Zwei kleinere Nischen flankieren diese

Arkade, deren Pfeilerauflager an der Außenseite überdies noch mit kleinen Ziernischen dekoriert sind. Durchgehende Kämpfergurte grenzen wie beim Gengabau die Nischenhalbkuppeln von ihren Zylinderabschnitten ab. Die obere Nischenwölbung (Abb. 116) ist nicht kassettiert. Auch die Futtermauer der oberen Gartenterrasse enthält eine große, ähnlich gestaltete Nische in ihrer Mitte. Der



Abb. 118. Palazzo Ducale in Gubbio (Vorderfront).
(Nach Th. Hofmann, Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltro als Erstlingswerke der Hochrenaissance. Leipzig 1905. Seite 152. No. 1.)

Substruktionsbau (vgl. Abb. 103) der Villa Madama ist in zwei rundbogigen Blendarkaden erleichtert,[57]) die allerdings spätere Zutaten zu sein scheinen.

Auch an der Hauptfassade und im Innern der bereits erwähnten, nach Gengas Plänen von seinem Sohne Bartolomeo erbauten Kirche San Giovanni Battista zu Pesaro tritt Girolamos ausgesprochene Vorliebe für das Nischenmotiv hervor. An der Vorderfront (vgl.

Abb. 106) wird das Portal von zwei großen, rundbogigen Blendarkaden flankiert, deren Spiegel wiederum durch große Halbkuppelnischen erleichtert werden. Ebenso hat Genga im Innern der Kirche (Abb. 117) Kapellen durch Nischen gebildet, deren Seitenwände sich abermals in Nischen auflösen.

Zur Anwendung der Nischenhallenarkade im Erdgeschoß seiner Villa ist Genga offenbar zunächst durch das Blendarkadengeschoß

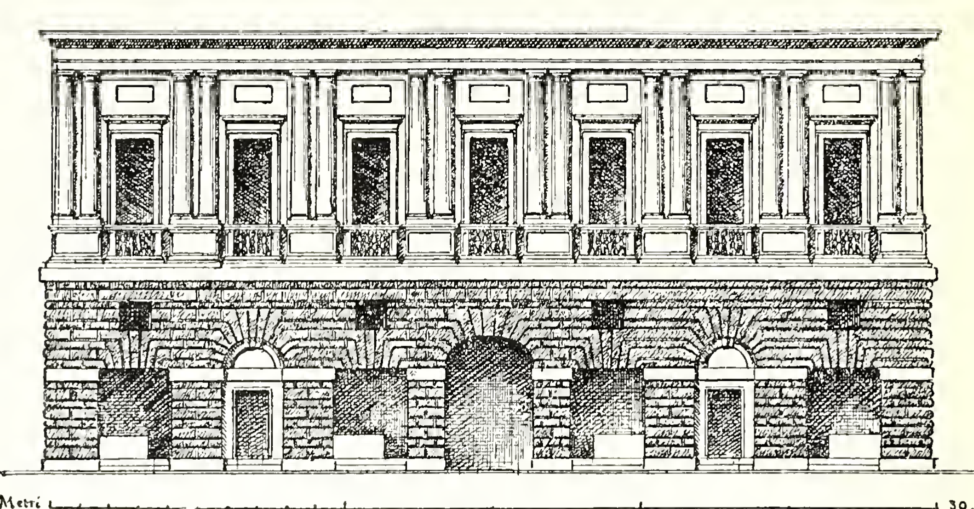


Abb. 119. Palazzo Vidoni Caffarelli (um 1510) in Rom. (Nach J. Burckhardt, op. cit. Seite 208. Fig. 187.)

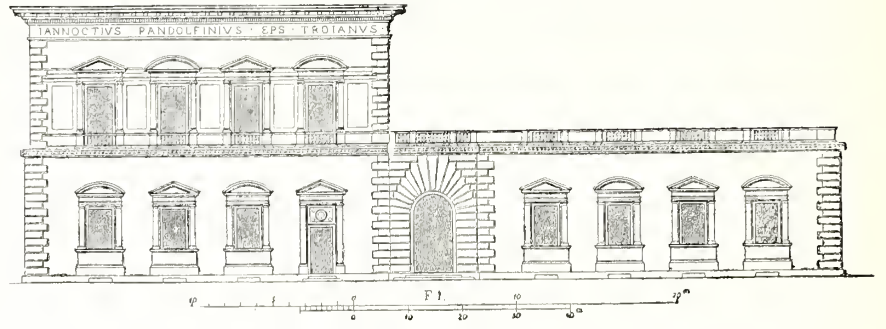


Abb. 120. Palazzo Pandolfini zu Florenz. (Nach Bühlmann.)

des Palazzo Ducale in Gubbio angeregt worden (Abb. 118). Auch dort hat die Bogenreihe keinen weiteren Zweck, als den der Massenverteilung und malerischen Wirkung. Zu dem primitiven Eindruck dieser Fassade gesellte sich später der imposante vor der Basilica Constantina (vgl. Abb. 108) gewonnene. Beide Impressionen verarbeitete der geniale Baumeister zu einer Komposition von unvergleichlicher Schönheit.

In der Art, die Stirnseiten der Arkadenpfeiler mit geometrischen

Figuren zu dekorieren und dadurch feine Linienschatten zu erzeugen, war Bramante dem Imperialebaumeister vorausgegangen. Bereits an den vier, den unteren Gebäudewürfel von Santa Maria delle Grazie flankierenden Eckpfeilern finden wir jene dekorativen Mauerrahmen mit konzentrischer Füllung.[58])

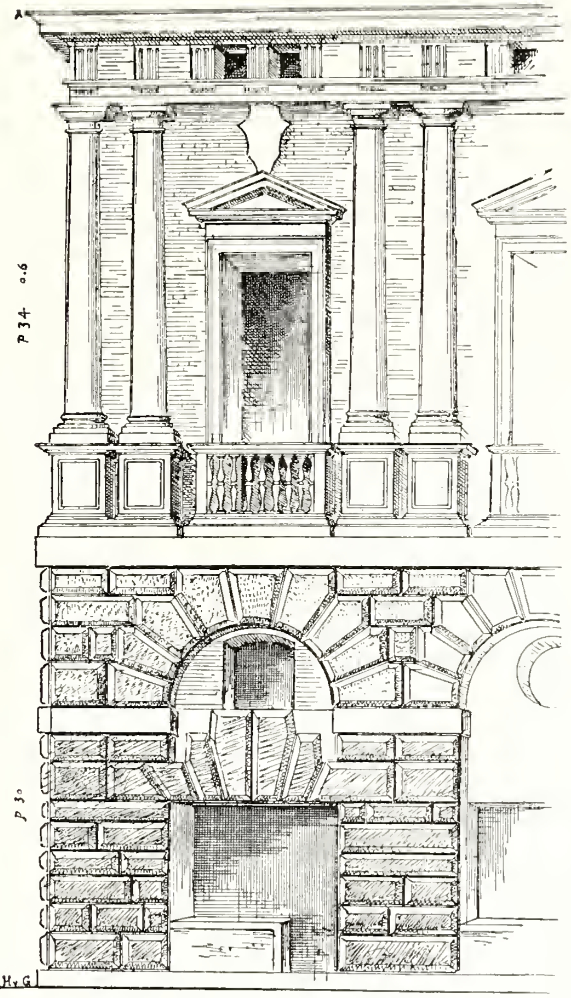


Abb. 121. Palazzo Caprini in Rom.
(Nach Geymüller.)

In der Gestaltung des Hauptgurtgesimses stimmt Genga ebenfalls mit Bramantes Formengebung überein. Typisch hierfür ist dessen Palazzo Caprini in Rom (seit 1517 Raffaels Haus)[59]) (Abb. 121). Wie bei der Imperiale tritt hier das Gurtgesims in drei Staffeln zurück, die verkröpft sind. Das energische Zurücksetzen des Oberstockes vor dem Erdgeschosse konnte Genga außerdem besonders an Raffaels Palastbauten beobachten, z. B. an dessen Palazzo Pan-

dolfini[60]) (1516 bis 1530; Abb. 120) in Florenz. Auch Raffael scheint in der Gestaltung des in mehreren Staffeln sich verjüngenden Hauptgurtgesimses von Bramante abhängig gewesen zu sein. Man vergleiche das Gurtgesims der Imperiale mit jenem des Palazzo Vidoni-Caffarelli in Rom[61]) (Abb. 119). Auch hier bringen, nach der Geymüllerschen Zeichnung zu urteilen, die Säulenpostamente und Balkonbalustraden Brechungen in den Lauf der oberen Gesimsplatten. Beim Gengabau macht auch die untere Gesimsstaffel diese Verkröpfung mit.

Bramante hatte als erster an Palastfassaden Pilastersockel mit Fenstersolbänken abwechseln lassen, die zusammen ein reiches Spiel von Linienschatten erzeugen. Am Palast der Cancelleria (Abb. 122;

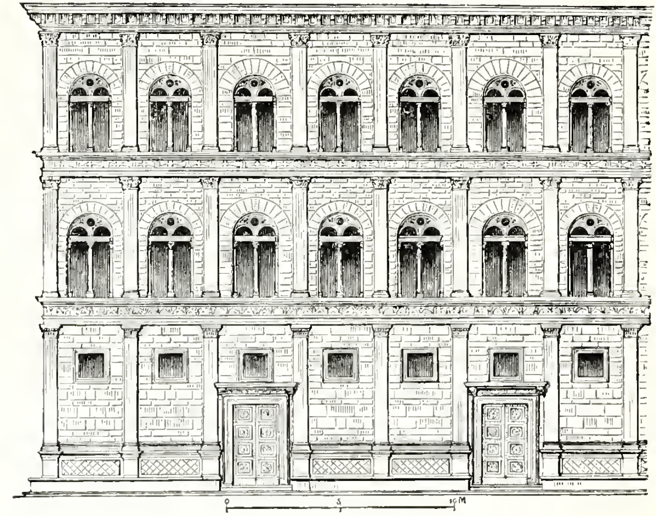


Abb. 124. Palazzo Rucellai zu Florenz.
(Nach J. Burckhardt, op. cit. Seite 66. Fig. 22.)

begonnen 1487) führte er die Fenstersolbank als Formenverstärkung ein. Sie erscheint dann später, allerdings in schüchterner Profilierung, am Ober- und Unterstock der Villa Farnesina (1509—1511; Abb. 123). Es ist dies Moment ein weiterer Beweis für die immer nachdrücklicher vertretene Vermutung, daß dieser Villenbau passender mit dem engeren Kreise der Bramanteschule als mit Peruzzis Eigenart in Verbindung zu bringen sei.[62])

An der reicheren Gliederung der oberen Stockwerkshöhen hatte Bramante einen hervorragenden, bahnbrechenden Anteil gehabt. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern Alberti (Palazzo Ruccellai; Abb. 124)[63]) und Rosselino (Palazzo Piccolomini in Pienza)[64]) welche vermittels einzelner Pilaster die Mauerfläche gliederten, machte Bramante am Palazzo della Cancelleria (vgl. Abb. 122) in Rom den ersten



Moscioni.

Abb. 122. Palazzo della Cancelleria in Rom.



Moscioni.

Abb. 123. Villa Farnesina in Rom (Hauptfront).

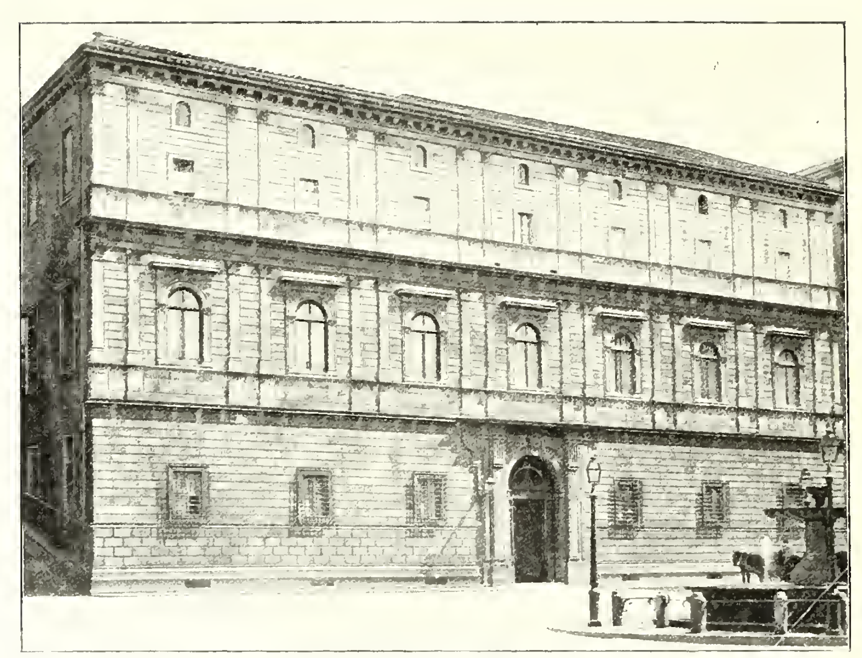


Abb. 125. Palazzo Giraud in Rom. Moscioni.

Versuch, diesen Zweck durch Gruppierung von Pilasterpaaren zu erreichen und dadurch eine reichere Wirkung zu erzielen. Zeigen die Pilasterintervalle an diesem Gebäude noch eine verhältnismäßig auffallende Breite, so sind die Pilasterpaare am Palazzo Giraud (Torlonia) (Abb. 125) in Rom viel näher aneinander gerückt. An seinen Kirchen-

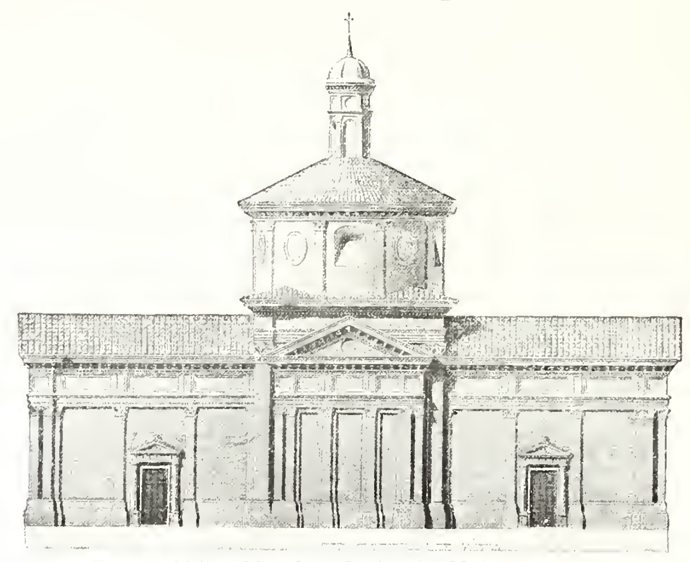


Abb. 126. San Satiro in Mailand.
(Nach: Oberitalienische Frührenaissance, Bauten und Bildwerke der Lombardei von A. G. Meyer. Berlin 1897. Bd. II. Seite 59. Abb. 48.)

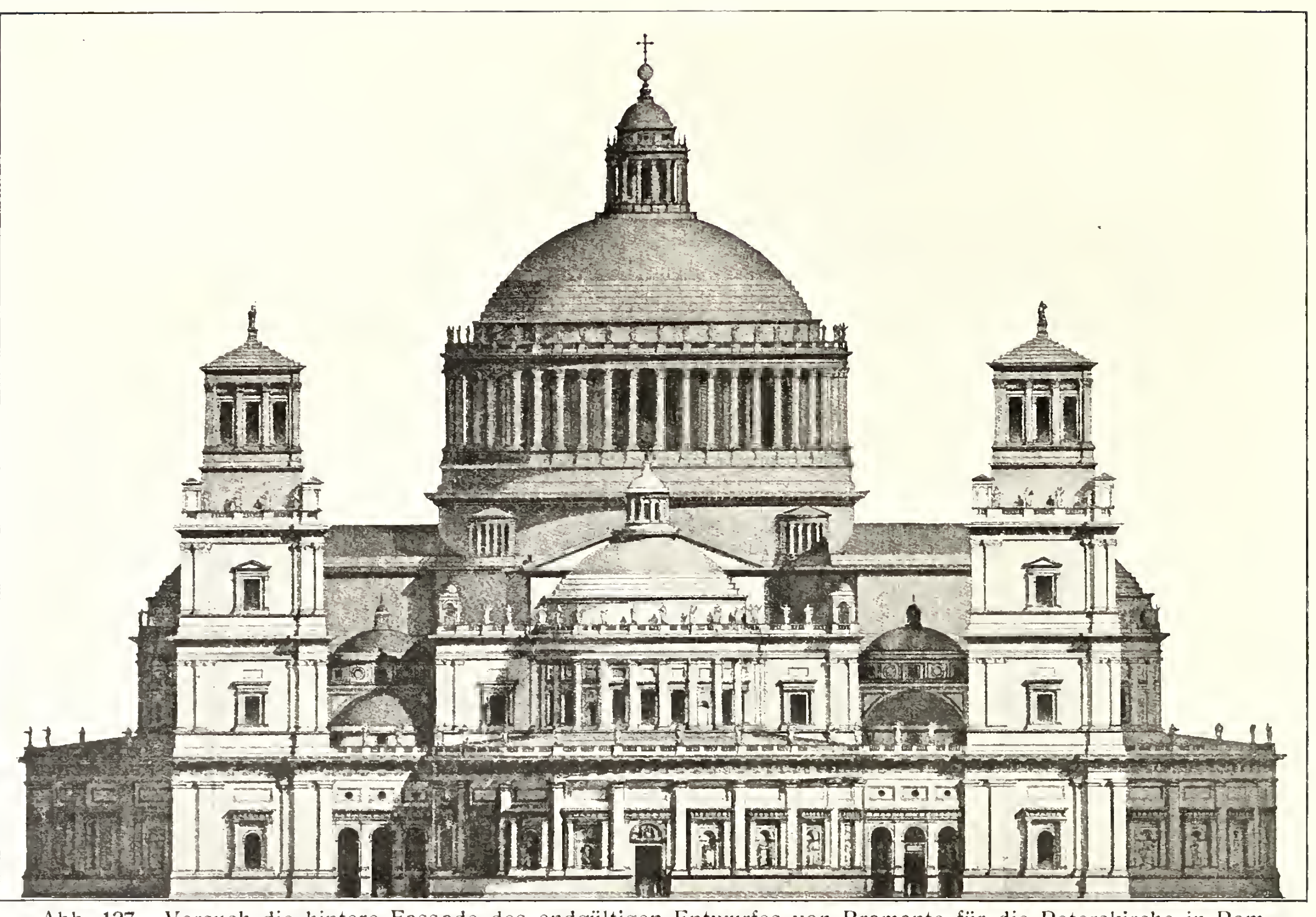


Abb. 127. Versuch die hintere Fassade des endgültigen Entwurfes von Bramante für die Peterskirche in Rom wiederherzustellen. (Nach H. v. Geymüller: Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter. Wien und Paris 1875.)

fassaden war aber Bramante bereits bedeutend weiter in der Konzentrierung der Bauglieder zur Erzielung reicherer Wirkung gegangen. So tritt an der Südfront des Scheinchores von San Satiro in Mailand[65]) (Abb. 126) an den Ecken des giebelgekrönten Mittelrisalites das gekuppelte, korinthische Pilasterpaar auf selbständigem Postament zum ersten Male auf. Die Intervalle der Pilasterord-

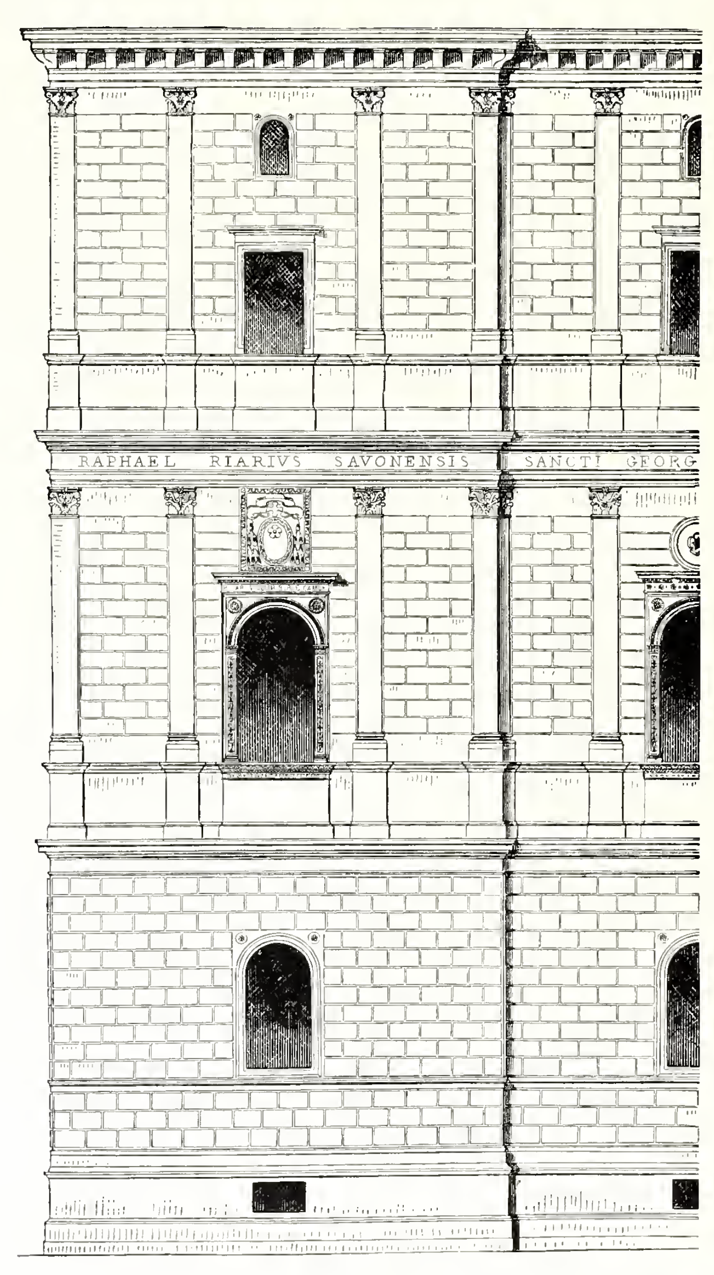


Abb. 128. Detail von der Fassade der Cancelleria. (Nach Létarouilly.)

nung sind mit zurückgesetzten Lisenenrahmenspiegeln dekoriert, deren sockelartige Verlängerung den Konturenzug des Pilasterpostamentes wiederholt. An den Ecken der Front tritt uns das dreiteilige Pilasterbündel, bestehend aus Doppelpilaster und angeschobenem Halbpilaster entgegen. Über dieser Gruppe ist Architrav und Attika bereits verkröpft.[66]) Eine ganz ähnliche Hervorhebung der Eckenrisalite durch dreiteilige Pilasterbündel, wobei das innere Glied ein angeschobener Halbpfeiler ist, hatte Bramante an seiner hinteren Fassade von San Pietro (endgültiger Entwurf) in Rom,

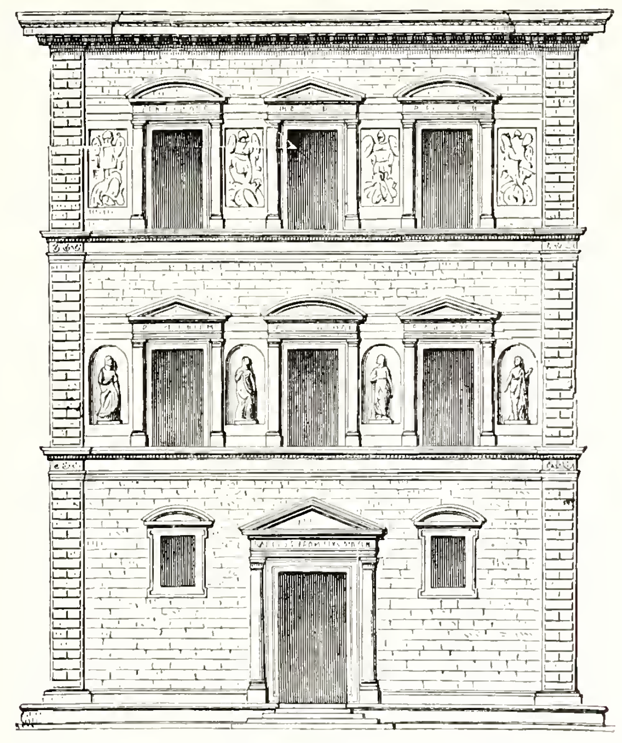


Abb. 129. Palazzo Bartolini zu Florenz.
(Nach J. Burckhardt, op. cit. Seite 91. Fig. 45.)

an den beiden flankierenden Türmchen geplant. Auch hier haben die gekuppelten Lisenenpilaster ihre selbständigen Postamente[67]) (Abb. 127). An der Schauseite der Cancelleria ist an den Eckpilaster jeder Risalitfront ein Halbpilaster angegliedert (Abb. 128). Genau dasselbe Motiv finden wir an der Nischenabschlußfront des Giardino della Pigna im Vatikan. Auch hier sind an die inneren Eckpilaster der beiden Flügelfronten Halbpilaster angerückt. Die Pfeiler des Nischenhalbkuppelaufbaues sind mit rechteckigen, vertieften Spiegelfeldern dekoriert, ebenso die Attika des halbkreisförmigen oberen Säulenganges.[68])

Diese dekorativen, bramantesken Motive treten uns alle an Gengas Villenbau entgegen. Er bringt die von dem großen Meister empfangenen Eindrücke in verstärkter Betonung zum Ausdruck. Im übrigen ist es kaum möglich, bei der Bramanteschule die schöpferische Priorität für die einzelnen Baumotive bestimmt festzustellen. Bramante und Raffael gehören eng zusammen, und Genga reiht sich diesen beiden als drittes Glied im Bunde würdig an.

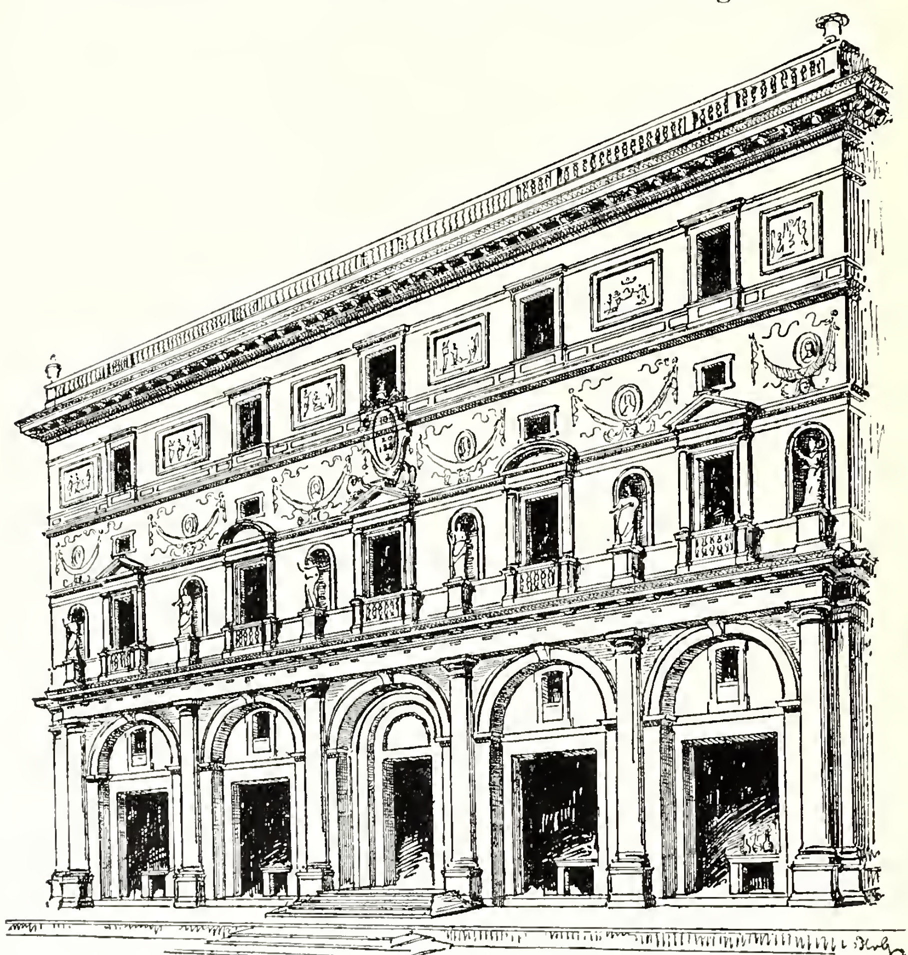


Abb. 130. Ehemaliger Palazzo Branconio d'Aquila in Rom. (Nach Geymüller.)

Die Bauform der Solbank unter dem Fenster hat auch Raffael am Erdgeschoß des Palazzo Pandolfini (vgl. Abb. 120). Zwischen den Fenstern, die mit eingeschalteten Balustraden geschmückt sind, haben die neutralen Mauerflächen vertiefte, rechteckige Felder als Füllung. Was Bramante an seinen Palastfassaden nicht zu tun wagte: Pilastern ein selbständiges Postament zu geben, tat Raffael. So

stellte er am Obergeschoß des zeitlich vor dem Palazzo Pandolfini erbauten Palazzo Vidoni-Caffarelli (vgl. Abb. 119) in Rom gekuppelte dorische Säulen auf selbständige Postamente. Die Fenster des piano nobile sind von Mauerlisenen umrahmt und haben über sich kleine, rechteckige, wagerecht gelegte Spiegel. Die Imperialefront zeigt mit dieser Art der Fassadenbelebung, wie wir gesehen haben, unverkennbare Übereinstimmungen.

Genga drängt die Pilaster so eng zusammen, daß die ionischen Volutenkapitelle einander beinahe berühren. Sie werden nunmehr



Abb. 131. Santa Maria Nuova in Abbiategrasso.
(Nach A. G. Meyer, op. cit. Bd. II. Seite 79. Abb. 57.)

von dem darüber ruhenden Architrav im wahrsten Sinne des Wortes gekuppelt. Ebenso gibt Genga jedem Pilasterpaare ein einheitliches Piedestal, wodurch seine enge Verbindung als Pilasterbündel noch mehr betont wird.

Nischen, die weniger eine konstruktive als eine für das Auge anziehende, zierende Bedeutung besitzen, hatte zuerst Baccio d' Agnolo an seinem Palazzo Bartolini in Florenz (Abb. 129) angewandt,[70]) wie er auch als erster die im stumpfen Winkel und im Halbkreissegment bekrönten Fenstergiebel von der Sakralarchitektur auf die profane übertrug. Raffael übernahm nachweislich diesen architektonischen

Gedanken von jenem florentinischen Baumeister. Er ließ an dem ehemaligen Palazzo Branconio d' Aquila (Abb. 130)[71]) in Rom die Fenster des Oberstockes mit Nischen abwechseln, unter die er schlanke Postamente stellte. Diese sind so weit vorgekragt, daß die darauf stehenden Statuen nicht i n, sondern v o r der Nische zu stehen kom-



Abb. 132. Burg Piobbico, Einfahrt in den äußeren und inneren Hof mit Triumphbogenfenster.

(Nach Th. Hofmann, Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltro. Seite 129, Abb. 1.)

men. Sie bildet also in diesem Falle nur die Folie für die Statue. Stumpfwinkelige Giebel wechseln mit Segmentgiebeln ab. Zwischen den Fenstern des obersten Stockwerkes liegen quadratische Felder. Die Fenster des obersten Stockwerkes haben Solbänke. Das Kranzgesims zeigt einen Konsolenfries zwischen Architrav und Corniche. Die schwach ausgebildete Attika ist mit einer zwischen Pfeilerchen

eingeschalteten Dockenbalustrade bekrönt. Man vergleiche hierzu die Schauseite der Imperiale, und man wird die Herkunft jener Formen aus der Bramante-Raffaelschen Schule erkennen. Bramante hatte von jener lediglich auf Licht- und Schattenkontraste abzielenden Nischenanordnung, besonders am Unterstock der die große Tri-

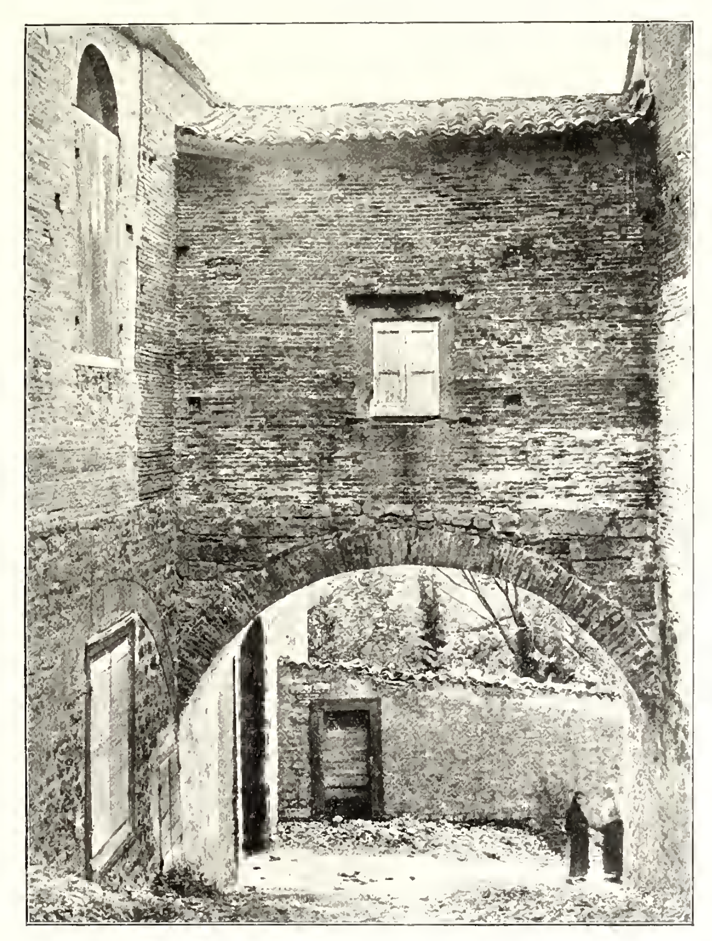


Abb. 133. Brückenbogen zwischen dem Palazzo Ducale in Gubbio und dem Ökonomiegebäude.

(Nach Th. Hofmann, Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltro. . . Seite 154, Abb. 2.)

buna im Giardino della Pigna flankierenden Seitentrakte in ihren Pilasterintervallen reichen Gebrauch gemacht (vgl. Abb. 112). Ferner weist das bramanteske Fürstenschloß in Carpi[72]) an seinem Obergeschoß abwechselnd Nischen und Fenster zwischen Pilastern auf.

Das Motiv der Hervorhebung eines selbständigen Bauteiles durch zwei Pilaster- oder Säulenpaare an den Ecken, wie wir

es an der Schauseite des linken Imperialeflügels erblicken, geht ebenfalls auf Bramante zurück. Wir finden es bereits an dem Schmuckvorbau der Kirche Santa Maria Nuova in Abbiategrasso (Abb. 131).[73]) Hier nehmen am Risalit der Rückwand je zwei Pilasterpaare das Fenster bzw. das Tor in die Mitte.

Über das Triumphbogenmotiv des Loggienfensters habe ich bereits gehandelt. Nur möchte ich noch darauf hinweisen, daß ich ein ziemlich genau entsprechendes Gegenstück zum Prunkfenster der Roverevilla im Vorhof der Burg Piobbico (Abb. 132) über der Toreinfahrt gesehen habe. Der Hof soll nach Th. Hofmann in den Jahren 1573—1574 überarbeitet worden sein. Der Formengebung nach steht die Loggia dem Imperialefenster sehr nahe, könnte also von Genga, vielleicht von Girolamos Sohne, Bartolomeo, entworfen sein.

Für den von kühngeschwungenem Bogen getragenen Brückengang des zwischen Sforza- und Roverebau vermittelnden rechten Imperialeflügels bot sich Genga am Palazzo Ducale in Gubbio (Abbildg. 133) ein Vorbild dar. Hier spannt sich, wie bereits erwähnt wurde, von dem linken Querflügel des genannten Bauwerkes zu dem isoliert stehenden Ökonomiegebäude ein ähnlicher Brückenbogen hinüber, der freilich einfacher gestaltet ist.

Die beiden einwärtstretenden lotrechten Mauerpartien, welche die Haupthoffront der Imperiale in Mittel- und Seitenrisalite scharf scheiden, verraten den Einfluß von Michelangelos eigenartiger Formengebung, wie sie an der Treppenfront der Biblioteca Laurenziana (1523—1526)[74]) in Florenz (Abb. 134) so auffällig hervortritt. Genga verwendet hier jene kästenartigen Mauervertiefungen in durchaus maßvoller Weise zur Belebung der der Sonnenstrahlung fast völlig entzogenen Fassade. Das von der Hofabschlußwand auf sie reflektierte Licht wird so noch weiter abgestuft. Über die Gartenloggia ist das Nötige gelegentlich der inneren Anlage des Vestibüls gesagt worden.

Die Gliederung der beiden Stockwerkshöhen durch Pilasterordnungen folgt im wesentlichen den Bramante-Raffaelischen Normen: Die Ecken der Risalite werden durch gekuppelte Pilaster markiert. Zwischen den übrigen Pfeilern wechselt ein Fenster mit quadratischem Spiegel mit einer Doppelanordnung von Ziernischen. Solche Nischen zwischen Pilastern, mit quadratischem Feld darüber, hat die Abschlußfront des Giardino della Pigna[75]) (vgl. Abb. 112) und ein, wie wir sahen, sehr einflußreiches antikes Vorbild: der Fortunatempel in Palestrina. Ähnliche Mauerlisenenrahmen wie am Oberstock des Mittelrisalites zeigt die Gartenfront der Villa Madama,[76]) (vgl. Abb. 103) die vielleicht auf Giulio Romanos Rechnung zu setzen sind. Die Rückwand des Imperialehofes, die als eine dekorative Kulissenmauer anzusehen ist, hat ganz das Aussehen einer

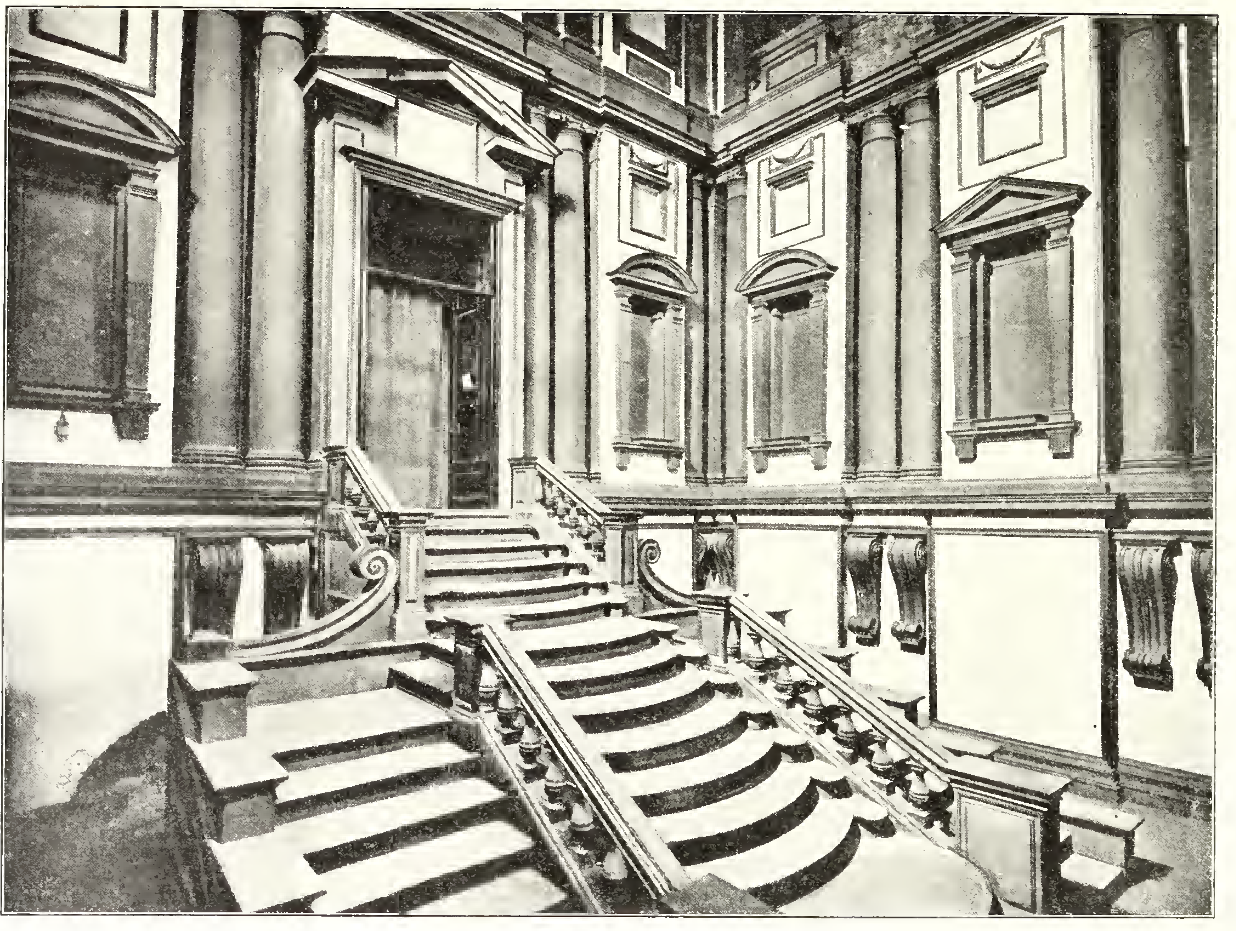
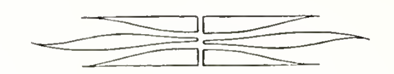


Abb. 134. Treppenfront der Biblioteca Laurenziana.
(Nach H. Wölfflin, Renaissance und Barock . . . München 1907. Taf. 4.)

Hintergrundarchitektur der alten römischen Schaubühne: Flache, halbkuppelförmig abgeschlossene Nische mit oberer Kassettendekoration und unterem, geradlinig abgeschlossenen Tordurchgang.

Bei Vitruv[77]) zeigt der im Prinzip einstöckige Bau zweigeschossige Gliederung in zwei übereinander stehenden Ziersäulenordnungen. Die Front wird nach oben mit Architrav, Fries und Kranzgesims abgeschlossen. Die untere Pilasterordnung steht auf einem Sockel. Die Archivolte der Nische setzt bei beiden Typen auf ein durchlaufendes Kämpferband auf. Ob Genga die das mittlere Tor (die valva regia) flankierenden „valvae hospitalium" ursprünglich weggelassen hat, ist nicht genau zu ermitteln. Die Handzeichnungen des Buonamici zeigen nur ein mittleres Tor. Bei der vom Fürsten Albani vorgenommenen Restauration der Villa sind jedoch zwei Seiteneingänge eingebrochen worden. Daß Genga in der Gestaltung dieser Hoffront sich von Vitruvs Vorschriften hat bestimmen lassen, ist mir vollkommen klar geworden. Und wenn wir uns daran erinnern, daß Genga ein gesuchter Theaterarchitekt und ein hervorragender Meister im Entwerfen von Bühnenprospekten war, so lag es nahe, daß er den Imperialehof auf perspektivische Wirkung hin komponierte.

Die dekorative Anordnung von Ziernischen mit quadratischen Feldern zwischen Pilastern geht offenbar auf die Thermenanlagen[78]) und antiken Tempelbauten, wie den Fortunatempel in Palestrina, zurück. Auch die Futtermauer des Bramanteschen Rampenwerkes im Belvederehofe (vgl. Abb. 94)[79]) hatte eine ähnliche Dekoration. Das bei der römischen Bühne hinter der Scenae frons liegende Postscenium ist bei Genga Grotte mit Baderäumen. Das der Abschlußfront zugrunde liegende Kulissenmotiv wiederholen die beiden Seitenfronten des Hofes. Die Dekoration des Obergeschosses der Seitenflügel folgt wieder ganz Bramantes Weise. Das große, wagerecht über der Nische liegende, rechteckige Feld tritt uns in seinem Entwurf für den Belvederehof[80]) entgegen, und zwar im Oberstock der den Treppenaufgang flankierenden beiden Risalite und über der Obergeschoßloggia der Hofseitenflügel.





Alinari.

Abb. 136. Teilstück aus Signorellis Fresco „Der hl. Benedikt und Totilas“. (Montoliveto Maggiore.)

VIERTES KAPITEL. □

INNENDEKORATION DER SFORZAVILLA.

Ein Fall, wie der vorliegende: die Durchführung einer stilkritischen Analyse von Fresken, die zum größten Teil übermalt oder verwittert sind, und deren Urheber in ihrem sonstigen Schaffen noch wenig erforscht wurden, ist begreiflicherweise sehr schwierig. Thode half sich über diese Klippen mit allgemeinen Vermutungen hinweg, die jeglicher Begründung entbehren. Mit nichten sollte jedoch meines Erachtens die kunstwissenschaftliche Forschung vor solchen scheinbar wenig dankbaren Aufgaben zurückscheuen. Ich gebrauche hier den Terminus „kunstwissenschaftlich“ nicht im Sinne einer nach einem veralteten System mit fruchtlosen Abstraktionen arbeitenden Ästhetik, sondern im Sinne einer den „künstlerischen Qualitäten“ des jeweiligen Kunstwerkes gerecht werdenden Methodik des Sehens. Diese also durchaus „praktische Ästhetik“, durch welche notwendig die wohl

unentbehrliche, aber nicht als Hauptsache hinzustellende historische Vorarbeit ergänzt werden muß, sofern die Kunstgeschichte keine halbe Wissenschaft bleiben soll, ist erst zu schaffen. Als einen bescheidenen Versuch nach dieser Richtung hin möchte ich die folgenden Ausführungen aufgefaßt wissen. Beginnen wir zunächst, um für die Untersuchung der Fresken selbst und für die Anteilabgrenzung der Mitarbeiter Gengas die nötigen Handhaben zu gewinnen, damit, die spezifische Eigenart eines jeden der von Vasari genannten Künstler und in erster Linie Gengas „maniera" zu analysieren, soweit das bei gänzlich mangelnder Vorarbeit von fachmännischer Seite möglich ist.

I. DIE MEISTER DER IMPERIALEFRESKEN. □□□

1. GIROLAMO GENGA. □□□

Obgleich Vasari über Girolamos Leben und Wirken infolge seiner persönlichen Bekanntschaft mit dessen Sohne Bartolomeo und seinem Schwiegersohne Giovanni Battista Belluzzi im einzelnen wohl unterrichtet war, so ist doch die Chronologie seiner dem Urbinaten gewidmeten Lebensbeschreibung ungemein verworren.[1]) Kärglich sind die Angaben über Gengas Jugendentwicklung. So erfahren wir nur, daß er, nachdem er kurze Zeit der Erlernung des Weberhandwerkes gewidmet und darauf bei „wenig namhaften", einheimischen Meistern in der Lehre gestanden hatte,[2]) als fünfzehnjähriger Knabe Schüler des Signorelli geworden sei. Nach Vasaris Notiz zu schließen, wäre das also, da Genga 1476 das Licht der Welt erblickte, im Jahre 1491 geschehen. Wahrscheinlicher aber ist es wohl, daß die Veranlassung hierzu Signorellis einziger Aufenthalt in Urbino (1494) bot, als dieser für die dortige Pfarrkirche Santa Lucia eine Prozessionsfahne mit den Darstellungen der Kreuzigung und der Ausgießung des heiligen Geistes zu schmücken hatte.[3]) Was Vasari dem Hörensagen nach richtig überliefert zu haben scheint, ist die Tatsache, daß Genga bereits damals eine eigene, „schöne Manier" sich erworben hatte. Und in der Tat stellt sich, wie wir aus einer Untersuchung jener Werke erkennen werden, an denen er mit dem Cortonesen zusammen arbeitete, Girolamos Anteil als eine ganz charakteristische Zutat heraus, die von dem Signorellis geradezu absticht. „Schön" kann man sie mit Vasari allerdings nicht gerade nennen. Sie macht vielmehr den Eindruck, als ob ihr Urheber absichtlich um des Problematischen willen das Streben nach Anmut zurückgedrängt habe. Denn daß es ihm gegebenenfalls durchaus nicht versagt war, auch für sinnfällige Schönheit adäquate Ausdruckswerte zu finden, werden wir noch später bestätigt sehen. Schon den jungen Künstler beherrschte das Problem der Perspektive in hohem Maße.

Dieser Neigung folgend, wandte er sich denn auch in seinem reifen Mannesalter wegen seiner hervorragenden Begabung für Geometrie gänzlich der Baukunst zu. Signorelli konnte ihn nach dieser Richtung



Alinari.

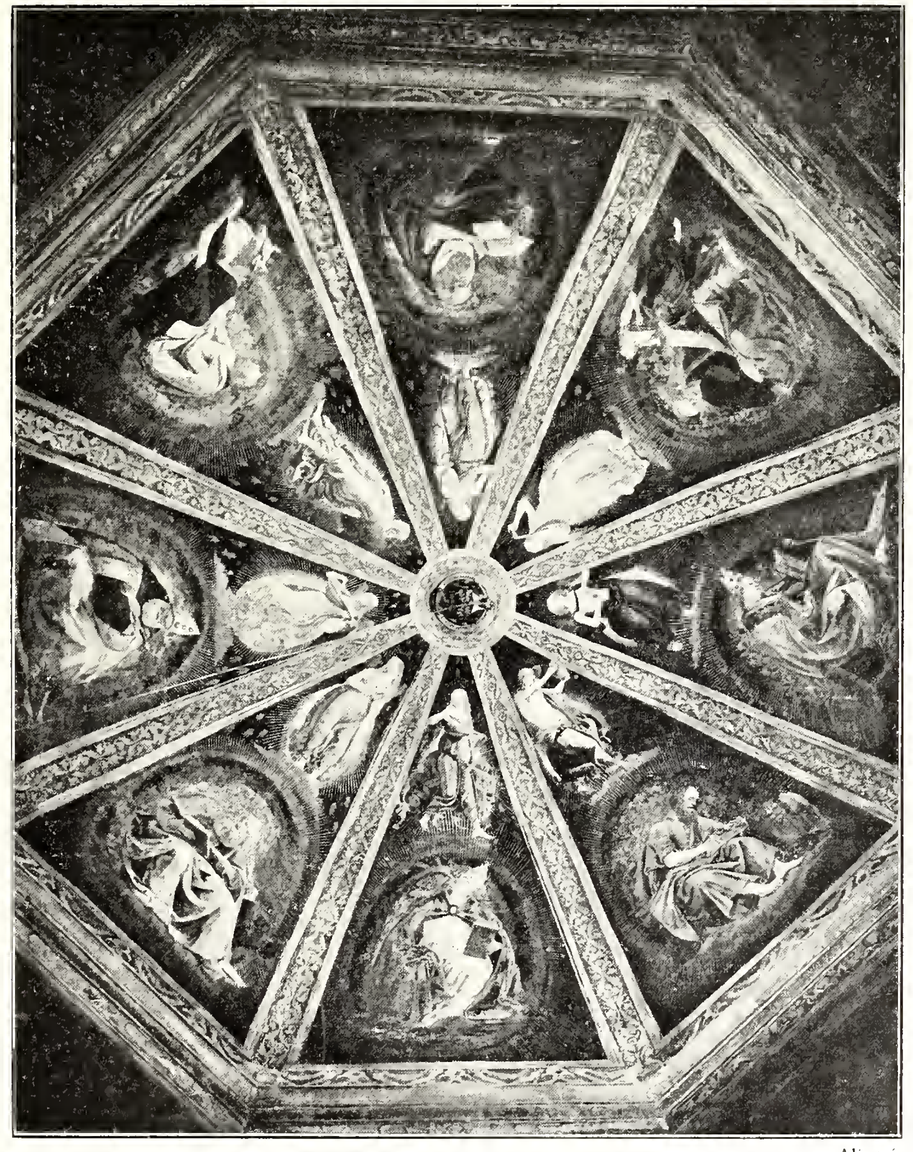
Abb. 135. Luca Signorelli: Madonna mit Kind und Heilige. (Cortona, Chiesa del Gesù.)

hin weniger anregen. Umsomehr aber scheinen auf ihn die Schöpfungen von Signorellis Lehrer, Piero degli Franceschi, wie Offenbarungen gewirkt zu haben. Hatte er doch in Urbino und in der

näheren und weiteren Umgebung der Landeshauptstadt bedeutende Werke jenes bahnbrechenden Meisters vor Augen.[4])

Girolamo begleitete nach Vasaris Mitteilung seinen Lehrer zunächst in die Mark Ancona. Amico Ricci vermutet seine Mitarbeit an Signorellis Gewölbedekoration in der Wallfahrtskirche in Loreto.[5]) (Gemeint ist natürlich Signorellis zweiter Aufenthalt im Jahre 1496.) Das läßt sich aber nach meiner Untersuchung an Ort und Stelle bei der vollständigen Übermalung der mit Propheten und Sibyllen geschmückten Medaillons nicht mehr feststellen. Ob Genga, wie Vasari erzählt, bereits an des Lehrers frühesten Werken in Cortona (etwa um 1496/97) mitarbeitete, habe ich nicht durch Autopsie ermitteln können. Scanelli schreibt ihm mehrere Altartafeln zu, die sich in den bedeutendsten Kirchen von Cortona befinden sollen, so z. B.[6]): „ . . . nella Chiesa del Giesù diuerse operationi, ed una tavola in quella de' Zoccolanti . . ." Diese Nachricht wäre freilich erst nachzuprüfen. Der photographischen Aufnahme nach zu urteilen, ist Gengas Mitarbeit an Signorellis Altartafel „La Madonna col Bambino e Santi (Cortona, Chiesa del Gesù) sehr wahrscheinlich. Die beiden Bischofsköpfe und Gottvater sprechen für sie (Abb. 135). An den Fresken aus dem Leben des hl. Benedikt im Kreuzgange des Klosters Montoliveto Maggiore bei Siena (vom Juni ab 1497—1498) scheint Signorelli seinem Schüler die Ausführung großer Partien überlassen zu haben. Es treten aber hier auch charakteristische Züge zutage, die ebensogut von Soddoma herrühren könnten, der bekanntlich (allerdings später, 1505) die übrigen Malereien des Chiostro schuf.[7]) Auf den beiden Bildern „Come Benedetto riconosce la finzione di Totila" (Abb. 136) und „Come Benedetto riconosce Totila" hinwiederum entdecke ich Stileigentümlichkeiten, die von Gengas Mitarbeit handgreiflich zeugen. Wir kommen noch einmal hierauf zurück. Durchaus bestätigt habe ich Vasaris Notiz gefunden, daß Genga in Orvieto in der „capella di nostra Donna" (genannt: Capella della Madonna di S. Brizio) „ununterbrochen" mit seinem Lehrer zusammen arbeitete und sich hierbei als einer seiner besseren Schüler erwies.[8]) Denn hier ging er nicht nur in der Ausführung des rein dekorativen Beiwerkes, der Grisaillen, wie Robert Vischer meint,[9]) Signorelli an die Hand. Vischer, der mit großer Umständlichkeit über Signorellis Anteil an der Entwicklung der sogenannten „Terribilità" gehandelt hat, ist gar nicht der Gedanke gekommen, daß jene besonders an den Gemälden von Orvieto auffallende charakteristische Häßlichkeit bestimmter Typen etwa die rein persönliche Note einer z w e i t e n, mit Signorelli zusammen schaffenden Künstlerindividualität sein könnte.[10]) Wer das ganze Signorelliwerk daraufhin untersucht, wird zugeben müssen, daß der Zyklus in Orvieto in der erwähnten Beziehung tatsächlich einzig dasteht. Es drängen sich

unserm Blick hier Eigentümlichkeiten auf, die mit den Fresken des Palazzo Petrucci in Siena augenfällig übereinstimmen. Und diese wurden, wie ich glaube, mit vollem Recht dem Urbinaten Girolamo Genga zugeschrieben.[11]) Ihre Entstehung ist, da Signorellis Tätig-



Alinari.

Abb. 137. Luca Signorelli: Sakristeikuppel der Basilica in Loreto.

keit in Siena um 1498 für den Altar von Sant' Agostino erwiesen ist,[12]) in dieses Jahr zu versetzen. Ich stimme mit dieser Datierung insofern mit Vischer überein, als die Fresken des Palazzo Petrucci in ihren ausgesprochen quattrocentistischen Stilqualitäten Signorellis

Fresken in Montoliveto noch sehr nahe stehen.[13]) Es würde natürlich hier zu weit führen, die Fresken in Orvieto auf die Frage nach Gengas Anteil hin bis in die kleinste Einzelheit zu untersuchen. Einige Beispiele werden genügen, die Richtigkeit meiner Behauptung außer Frage zu stellen. Ich will hier von der Betrachtung der originellen Teufelsgestalten auf dem Wandbilde „die Bestrafung der Verdammten" absehen, auf die wohl in den Hauptsache Vischers Ausführungen über die „Terribilità" gemünzt sind. Vielmehr will ich hier auf eine „rozzezza" in den weiblichen Typen hinweisen, denen man im übrigen Signorelliwerk nicht begegnet. Im allgemeinen sind die Frauengestalten des Cortonesen ja entschieden herber als etwa die Peruginos und Soddomas. Elegische Verträumtheit und bestrickender Liebreiz geht ihnen ab. Und doch verklärt ein ganz eigener Schönheitsschimmer ihre Gesichtszüge und umfließt ihre keuschen Glieder, der diese Gestalten zum mindesten anmutig macht. Geradezu entzückende Grazie atmet vollends sein poesievoller Reigen musizierender Engel an der Kuppel der „Sagrestia della Cura" in der Basilica della Santa Casa zu Loreto. (Abb. 137). Wer an dieses Frauenideal herber Jungfräulichkeit mit dem von weichen Lockenwellen umrahmten, ebenmäßigen Gesichtsoval denkt, kann unmöglich glauben, daß jener absolut häßliche Frauentypus, der sich auf den Orvietaner Fresken in den echt signorellesken Frauenkreis mischt, von einem und demselben Künstler geschaffen sein könnte. Es ist dies eben Gengas Frauentypus, der uns hier begegnet, und der selbst auf seinen späteren, authentisch beglaubigten Werken neben einem von Giulio Romano beeinflußten Schönheitstypus wieder hervortritt. Genga bildet das Frauenantlitz viel derber als Signorelli. Im Verhältnis zur Körperproportion ist es klein zu nennen. Auffällig ist die hohe, breite, etwas vorquellende Stirn, um welche sich nicht wie bei Signorellis Frauen das Haar in einem lose herabhängenden Wellenbogen schmiegt. Es erscheint vielmehr ziemlich hoch gekämmt und, als ob es feucht wäre, glatt und steif an den Schläfen hingestrichen. Unter den stark betonten Brauen erblickt man kleine, zuweilen schlitzartige Augen, die sehr dicht an die eben merklich gedrückte, kurze Nase herantreten; dazu weit vorstehende, eckige Jochbeinpartieen, einen kleinen Mund und ein spitzes Kinn. All' diese charakteristischen Züge ergeben eine Physiognomie, die gleichsam ein fremdländisches, sagen wir, asiatisches Gepräge hat. Und diesen seltsamen Typus zeigt auf dem Fresco „Aeneas' Flucht" (Abb. 138) der Casa Petrucci die über den Fluß springende Creusa, was schon allein Della Valles Vermutung widerlegt, das Bild stamme vielleicht von Razzi (= Bazzi-Soddoma) her.[14]) In den Grundzügen ganz ähnlich erblicken wir diesen Typus in Orvieto. Das mitten über dem

Gewimmel der Verdammten (Bestrafung der Verdammten) von einem Teufel auf seinem Rücken durch die Luft getragene Weib (Abb. 139) ist eine nahe Verwandte der Creusa. Und eine weitere Schwester entdecken wir auf dem Fresco „Begrüßung der Auserwählten“ (Abb. 140) in dem Engel, der hinter dem knienden, nackten Jüngling steht, und dessen Flügel in gespreizter Haltung die fingierte Archivolte der Wandauflösung überschneiden, während seine Arme, unnatürlich gestikulierend, himmelwärts weisen. Den gleichen Gesichtsschnitt



Alinari.

Abb. 138. Girolamo Genga: Aeneas flieht aus Troja.
(Siena, Accademia di Belle Arti.)

hat der hinter der Sibylle mit dem aufgeschlagenen Buche sichtbare Frauenkopf auf dem Fresco „Weltuntergang“ (Abb. 141). Ferner zeigt auf dem Antichristgemälde (Abb. 142) die Frau im Vordergrunde, welche sich durch den Agitator des falschen Propheten durch Geld für dessen Lehre gewinnen läßt, genau dieselben Gesichtszüge. Diesen Typus sehen wir endlich wieder auf dem authentisch als Gengawerk bekannten Altargemälde in der Chiesa di Santa Caterina da Siena in der strada Giulia (Abb. 143) zu Rom. Hier gehört die



Alinari.

Abb. 139. Girolamo Genga: Teilstück aus Signorellis Fresco „Bestrafung der Verdammten“. (Orvieto.)



Alinari.

Abb. 140. Signorelli: Teilstück aus der „Berufung der Auserwählten“. (Orvieto.)



Alinari.

Abb. 141. Signorelli: Teilstück aus dem Fresco „Weltuntergang". (Orvieto.)

vordere und die hinter der zweiten der zum Grabe wallenden Frauen zu der bewußten Sippe.

An der bereits erwähnten Sibylle des Weltuntergangsbildes, die in seltsamer orientalischer Gewandung erscheint, erkennen wir jenen tartarischen Gesichtsschnitt wieder, wie er uns an den Fresken des Palazzo Petrucci „Aeneas' Flucht" und „Auslösung der Gefangenen" (Abb. 144) an den berittenen Kriegern auffällt. Er tritt bereits auf den erwähnten Totilabildern in Montoliveto auf und gehört sicher zur Ausdrucksweise Girolamos (Abb. 136). An die fliehende Creusa



Alinari.

Abb. 142. Signorelli: Predigt des Antichrist. (Orvieto.)

erinnert überdies noch bezüglich der kapriziösen Gewandanordnung — bei Signorelli ist sie flüssiger und natürlicher — auf dem Teilfresco „Herannahen des Jüngsten Gerichtes" das weißgekleidete Mädchen, welches vor einem einstürzenden Tempel (Abb. 141) entsetzt zurückweicht.[15]) Die auf diesem Bilde als Hintergrundkulissen fungierenden antiken Ruinen sind ganz in Signorellis Geschmack gegeben, wie wir sie sonst auf seinen Tafelbildern sehen. Hinweisen möchte ich in diesem Zusammenhange auf den Tempelbau des Antichristfrescos (Abb. 142), als auf eine phantasievolle Architekturvedute, wie wir sonst keine einzige im ganzen Signorelliwerk

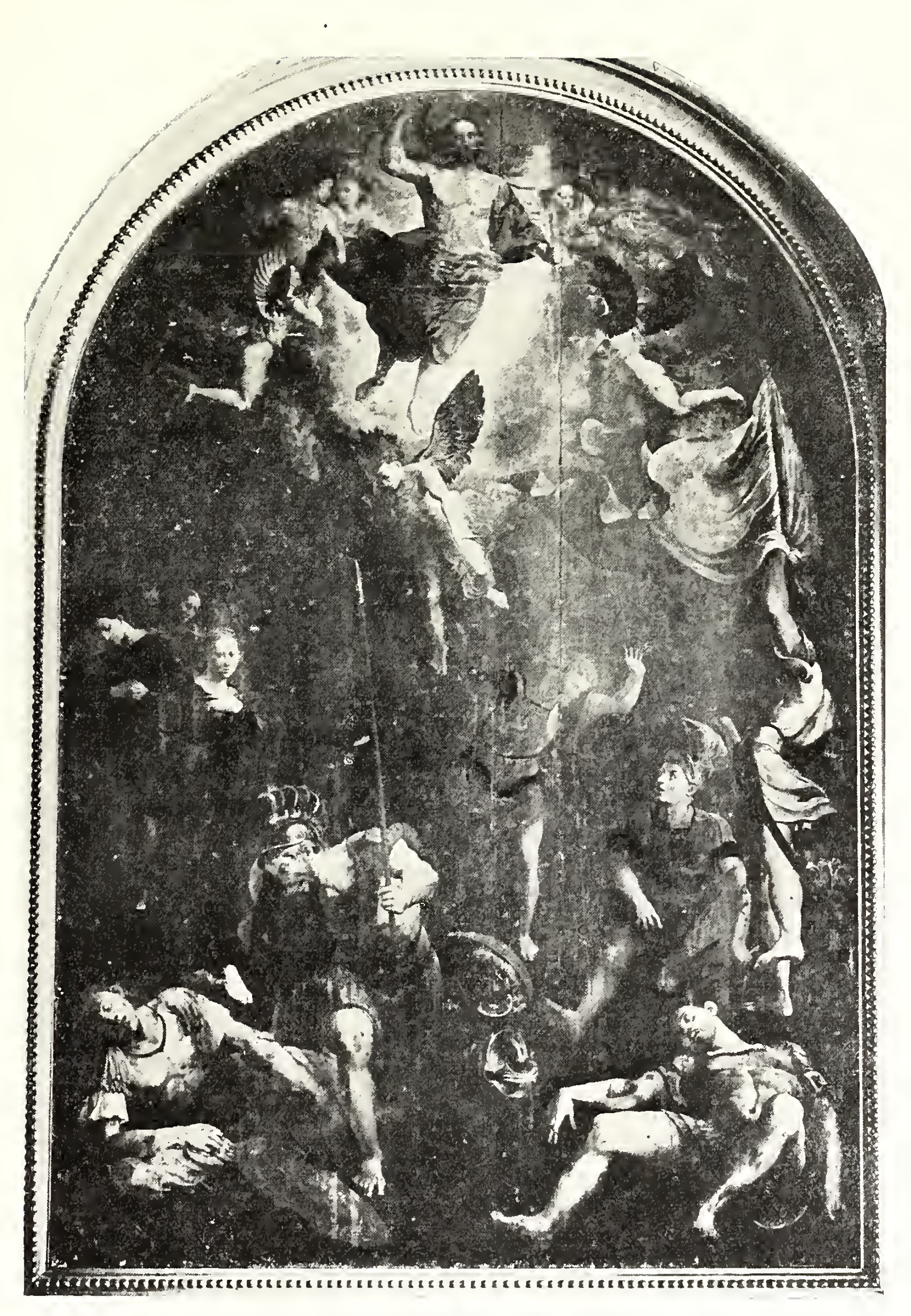


Abb. 143. Girolamo Genga: Auferstehung Christi.
(Rom, Chiesa di Santa Caterina da Siena.)

antreffen. „Uns Modernen könnte diese Architektur wie ein Theater erscheinen," schreibt Robert Vischer.[16]) Nein! Wir haben hier eine geniale Lösung des Problems „Kreuzkuppelkirche" vor uns, wie es die scharfsinnigsten Köpfe der zeitgenössischen Renaissancearchitekten mit leidenschaftlicher Hingabe beschäftigte. Da ich dem Künstler von Cortona bei seiner nachweislich nur bescheidenen baumeisterlichen Tätigkeit[17]) einen so großartigen, schon den machtvollen Geist



Alinari.

Abb. 144. Girolamo Genga: Auslösung der Gefangenen.
(Siena, Accademia di Belle Arti.)

der Hochrenaissance atmenden Entwurf nicht zutrauen kann, so glaube ich mit Fug und Recht in ihm eine vielversprechende Erstlingstat des Architekten Genga zu erblicken. Die Gruppierung der Eckpilaster, die Vorliebe für die Wandauflösung durch Nischen usw., weisen deutlich in die bramanteske Richtung, als deren hervorragenden Jünger wir Girolamo bereits erkannt haben. Dem Stil nach steht die in Città di Castello (Abb. 145) befindliche Taufe Christi (Chiesa di S. Giovanni decollato) den von Genga auf den Orvietaner



Alinari.

Abb. 145. Girolamo Genga: Taufe Christi. (Città di Castello, San Giovanni decollato.)

Fresken ausgeführten Partien nahe. Ebenso zeigen auf dem der Pinacoteca von Arezzo angehörenden Gemälde „La Madonna in gloria e Santi" (Abb. 146) die beiden nackten Ephebenengel unver-



Alinari.

Abb. 146. Signorellischule: Madonna mit Heiligen und Engeln. (Arezzo, Pinacoteca.)

kennbar Gengas Stil. Man vergleiche sie z. B. mit den Engeln der Resurrezione in Santa Caterina in Rom (Abb. 143).

Nicht lange nach seiner Mitarbeit in Orvieto scheint Genga seinen Lehrer verlassen zu haben, was wohl schon um 1500, nicht,

wie Vischer annimmt,[18]) erst im Jahre 1503, geschehen ist. Denn sonst hätte er nicht, wie Vasari mitteilt,[19]) in Peruginos Werkstätte der Mitschüler Raffaels sein können, der ungefähr von 1500 bis 1503 mit seinem Lehrer zusammen arbeitete.[20]) Ebenso lange Zeit, also nach Vasaris Angabe auf drei Jahre, dürfte sich Genga dem umbrischen Meister verpflichtet haben.[21]) Starken peruginesken Einfluß verrät sein in Straßburg befindlicher „Raub der Sabinerinnen" (Abb. 147), der vielleicht aus jener Zeit stammt. Das Bild zeigt überdies noch deutliche Anklänge an die Fresken der Casa Petrucci.



Abb. 147. Girolamo Genga: Raub der Sabinerinnen. (Straßburg.)

Noch vor dem Jahre 1504, in welches bekanntlich Raffaels erster Besuch[22]) von Florenz fällt, ist wohl auch Gengas Studienaufenthalt in der Arnostadt anzusetzen.[23]) Auch hier sind es offenbar ganz bestimmte, auf das Problematische der Malkunst gerichtete Eindrücke gewesen, denen sich Genga vorzugsweise hingab. Anatomie und Perspektive waren hauptsächlich seine Wegweiser auf dem Pfade seiner weiteren künstlerischen Ausbildung. So scheinen ihn in Florenz besonders Antonio Pollajuolos Schöpfungen angezogen zu haben, aus dessen Martyrium des heiligen Sebastian (Abb. 148) (jetzt in der Nationalgalerie in London) er den einen linkerhand im Vorder-



Abb. 148. Antonio Pollajuolo: Martyrium des hl. Sebastian (Ausschnitt).

grunde stehenden Bogenschützen mit geringfügigen Änderungen in seine Darstellung desselben Themas übernahm (Abb. 149). Dieses in den Uffizinen befindliche Gemälde, das sich durch liebevolle Durcharbeitung aller Einzelheiten und treffliche Farbengebung auszeichnet, verrät auch deutlich alle übrigen Einflüsse, die der Eklektiker Genga bisher auf sich hatte einwirken lassen. So werden wir z. B. in der ehrwürdigen, von Engeln umgebenen Halbfigur Gottvaters an Giovanni Santis Gemälde erinnert, bei dem Girolamo in seinen ersten Lehrjahren in Urbino gemalt haben dürfte. Der hl. Sebastian zeigt in Gesichtsbildung und Ausdruck eine nahe Verwandtschaft mit Signorellis gefesseltem Amor (Abb. 150) der Casa Petrucci. Die Kontrapostfigur des dem Beschauer abgekehrten Bogenschützen mit dem prall anliegenden, buntscheckigen Landsknechtskostüm, weist in dieselbe Schule. Man vergleiche z. B. daraufhin Signorellis „Caduta di San Paolo. (Basilica della Santa Casa in Loreto. Abb. 151.)

Den rechts im Vordergrunde des Sebastianbildes stehenden Jüngling mit dem schwarzen Sammetbarett, unter dem volles Lockenhaar

hervorquillt, könnten ebensogut Perugino oder Pinturicchio geschaffen haben. Die andern Kriegsknechte tragen jene herben Physiognomien zur Schau, wie sie Genga besonders liebt, und die uns auf andern seiner Bilder noch des öfteren begegnen werden. Die An-



Gabinetto Fot. delle R. R. Gallerie Uffizi.

Abb. 149. Girolamo Genga: Martyrium des hl. Sebastian. (Florenz, Uffizien.)

ordnung und Gruppierung der Gestalten im vorgestellten Raume, die tiefe Lage des Augenpunktes und die Schrägstellung der Tiefenachse verrät den gewiegten, von der Rasse der Uccelli, degli Franceschi ausgehenden Perspektiviker. Seine „Scorti“ und Über-

schneidungen sind weniger kraß als die des Pollajuolo. Der landschaftliche Hintergrund hat viel von der Art seines Freundes Timoteo da Urbino an sich, mit dem er später noch oft zusammen arbeitete; das Städtchen links in duftiger Ferne weist leise Anklänge an die Landschaftsveduten des jungen Raffael auf. Die zierlich stilisierten, gleichsam in die Luft gehauchten Bäumchen, die sich dunkel und haarscharf vom lichten Himmelsgrunde abheben, sind hinwiederum ganz in der Art des Perugino gestaltet. Das am Fuße des im Mittel-



Braun.

Abb. 150. Luca Signorelli: Gefesselter Amor.
(London, Nationalgalerie.)

grunde aufragenden Hügels hingelagerte Städtchen hingegen ist Gengas völliges Eigentum. Die Häuser und der mit Lanterna bekrönte und von einer geradlinigen Balustrade umgebene Kuppelbau sind hier mit einer peinlichen Genauigkeit gezeichnet und in Licht und Schatten modelliert, die Gengas hervorragendes Talent für architektonische Entwürfe verrät. Ähnliche Bauformen begegneten uns schon auf seiner Taufe Christi (Abb. 145) in Città di Castello, die ich bereits wegen anderer stilistischer Merkmale dem Signorelli ab-

sprach und Girolamo zuschrieb. Auch dort erblicken wir eine ähnliche Kirchenkuppel mit Lanterna.

Wahrscheinlich reiste Genga zusammen mit Perugino nach Florenz, der im Jahre 1502 zum zweiten Male dorthin übersiedelte.[24]) Im Jahre 1504 finden wir Girolamo in seiner Vaterstadt Urbino. So wissen wir, daß er am 18. März aus den Händen der Herzogin Elisabetta da Montefeltro und des Podestà Alessandro Ruggeri für seine im Auftrage des Bischofs Giampietro Arrivabene in der Kapelle San Tommaso Cantauriense und San Martino ausgeführten Fresken einen namhaften Lohn empfing.[25]) Der genannte Bischof von Urbino,



Alinari.

Abb. 151. Luca Signorelli: Der Sturz des hl. Paulus.
(Loreto, Sagrestia della Cura.)

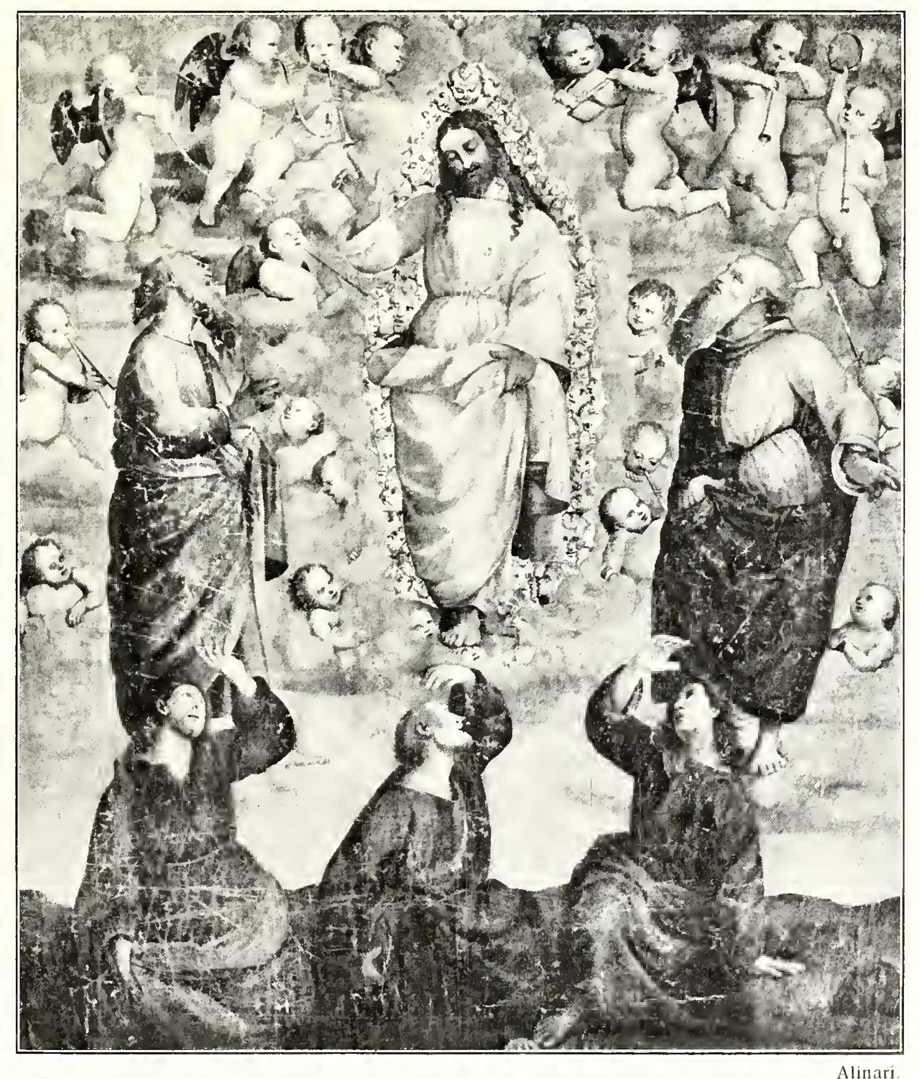
der die beiden obrigkeitlichen Personen zu seinen Testamentsvollstreckern eingesetzt hatte, war am 18. März 1504 gestorben. Gengas Gemälde, welche die Wände und den Plafond jener Kapelle zierten, sind untergegangen. Nach Pungileonis Vermutung haben sie höchstwahrscheinlich Szenen aus dem Leben des hl. Martin dargestellt. Gengas Freund, Timoteo delle Vite, hatte ein Altarblatt für denselben Kirchenraum geschaffen. Aus der zitierten Urkunde geht unzweifelhaft hervor, daß Genga bereits damals mit der herzoglichen Familie in Beziehung stand. In jener Zeit mag er auch für Herzog Guidobaldo I. zusammen mit Timoteo jene von Vasari erwähnten

Pferdeharnische mit naturgetreuen Tierfiguren geschmückt haben, die als Geschenk an den König von Frankreich gesandt wurden.[26]) Offenbar war der urbinatische Künstler bis um 1508 als Hofmaler der Montefeltre angestellt. Und zwar hat er damals in erster Linie als Theaterbaumeister und als erfindungsreicher Arrangeur festlicher Empfänge sein Bestes geleistet. So war er es gewiß, der für die Aufführung des von Baldassare Castiglione und Cesare Gonzaga verfaßten Hirtenstückes „Tirsi", die im Carneval des Jahres 1506 vor sich ging, die szenischen Dekorationen malte.[27]) Auf solche Aufführungen beziehen sich demnach ohne Zweifel Vasaris Worte:[28]) „Genga stand auch besonders deswegen im Dienste des genannten Herzogs, um Kulissen und Ausstattungen für Komödien anzufertigen, die er, weil er ein sehr gutes Verständnis für Perspektive und eine große Anlage für Architektur besaß, bewunderungswürdig schön ausführte." Auf diese luftigen Bauten und Gebilde des augenblicklichen Bedarfs, an denen sich die kühnsten Träume genialer Baumeister ohne Rücksicht auf die Frage nach ihrer wirklichen Ausführung in kompaktem Material so recht ausleben konnten, bezieht sich auch ohne Frage der Lobhymnus Serlios, der nachweislich von 1500 bis 1515 in dem Urbino benachbarten Pesaro weilte,[29]) wenn dieser in der Erinnerung an die von Genga geschaffene Bühnendekoration eines Satyrdramas begeistert ausruft:[30]) „O unsterblicher Gott, welche Pracht war es, da so viele Bäume und Früchte, so viele Kräuter und verschiedene Blumen zu sehen, alles aus der feinsten Seide in mannigfaltigen Farben gemacht, die Ufer und Felsen bedeckt mit einer Menge verschiedener Seemuscheln, Schnecken und anderer kleiner Tiere, mit mehrfarbigen Korallenstämmen, Perlmuttern und Seekrebsen, die in die Felsen eingesetzt waren." Hierbei zeigte Genga auch seine von Vasari gerühmte Begabung in der Erfindung prächtiger Kostüme, Masken und dergl.

Als Papst Giulio II. nach der Einnahme Bolognas am 3. März 1507 zum zweiten Male nach Urbino kam, war es ebenfalls Genga, der seinem festlichen Empfange erst die künstlerische Weihe verlieh. Baldassare Castiglione berichtet hierüber in seinem „Cortigiano":[31]) „. . . wo er (der Papst) in der denkbar möglichen ehrenvollen Weise mit dem prachtvollsten und glänzendsten Apparat, den je eine Stadt Italiens hätte ins Werk setzen können, derart empfangen wurde, daß außer dem Papst auch alle Herren Kardinäle und die andern Edelleute auf das höchste befriedigt waren . . ."

Die zu Ehren des im April 1508 verstorbenen Herzogs Guidobaldo I. veranstaltete Begräbnisfeier gab Genga des weiteren Gelegenheit, seine hervorragende Begabung für architektonische Dekoration ins glänzendste Licht zu stellen. Die Tumba, die über dem Sarge seines toten Gebieters im Dome von Urbino aufgebaut wurde,

war sein Werk. Bernardino Baldi verdanken wir ihre Beschreibung:[32]) „... es war ein hohes und herrliches Gebäude, Ciborio oder Katafalk genannt, in der Art eines Grabmals oder Mausoleums errichtet. Getragen wurde es von mehreren Reihen fingierter,



Alinari.

Abb. 152. Girolamo Genga: Verklärung Christi auf dem Tabor.
(Orgelvorhang im Dommuseum in Siena.)

schwarzer Marmorsäulen, die in der Weise verteilt waren, daß sie das Werk ansehnlich und der Trauer angemessen erscheinen ließen. In den größeren Feldern zwischen den Säulen erblickte man in Malerei die hauptsächlichsten Taten des Herzogs, und auf den kleineren in großen, römischen Buchstaben die Titel und Inschriften

zu seinem Lobe. Auf den höheren und mehr ins Gesicht fallenden Stellen hingen, auf Lanzen aufgespannt, die Banner und die Abzeichen der kriegerischen Würden, die er bekleidet hatte. Und es war dieses Gebäude so reich an Lichtern, daß es die Augen der Beschauer blendete. Mitten in das Bauwerk, wo die großen Bögen der unteren Säulenordnung eine Krone bildeten, war die mit schwarzem Sammet überdeckte Bahre gestellt ..." Im Jahre 1509 hatte die, wie wir erkennen, ungemein vielseitige Kunstfertigkeit Gengas ein Freudenfest der herzoglichen Familie zu verschönen. Es galt, die Vermählung seines neuen Herrn, Francesco Marias della Rovere, mit Leonora Gonzaga mit geziemendem Glanze zu umgeben. Unterstützt von seinem Freunde, Timoteo delle Vite, schmückte er die Landeshauptstadt mit so herrlichen, der Antike nachgeahmten Triumphbögen und anderen szenischen Dekorationen, daß sie gleichsam einer „triumphierenden Roma" glich.[33])

Der junge Herzog von Urbino war, wie wir wissen, schon in den ersten Jahren seiner Regierung in Kriegsunternehmungen verwickelt. Daher scheint er damals wenig Zeit für künstlerische Unternehmungen übrig gehabt zu haben. So weilte denn auch Genga eine Zeitlang seiner Vaterstadt fern. Im Jahre 1510 tauchte er dann in Siena zum zweiten Male auf. So erfahren wir aus einer Urkunde, daß er am 5. September dieses Jahres im Verein mit Girolamo di Benvenuto, Giacomo Pacchiarotti und Girolamo dei Giovanni del Pacchia über eine von Perugino für die Cappella dei Vieri in San Francesco di Siena geschaffene Altartafel sein künstlerisches Gutachten abzugeben hatte.[34]) In demselben Jahre malte er für die Kathedrale von Siena eine „Trasfigurazione" Christi, die als Orgelvorhang diente, und sich jetzt in der Domopera daselbst (Sala della scultura; Abb. 152) befindet. Dieses würde- und reizvolle Werk, welches die Jahreszahl 1510 trägt, wurde lange Zeit in den Guide di Siena ohne rechten Grund dem Soddoma zugeschrieben.[35]) Augenblicklich ist es auf den Namen Mainardi getauft. Berenson gab es mit vollem Recht unserm Urbinaten zurück.[36]) Denn die künstlerische Ausdrucksweise des Ghirlandajoschülers Bastiano Mainardi († 1513) ist eine ganz andere.[37]) Genga hat sich mit dieser Schöpfung bereits zu einer bemerkenswerten Vervollkommnung emporgearbeitet. In erster Linie zeigt sie ihn wieder als bedeutenden Perspektiviker. Meisterhaft ist die Untensicht mit tief gewähltem Augenpunkt durchgeführt, wie es ja auch dem ursprünglichen Bestimmungsort des Gemäldes durchaus entsprach. In den Proportionen wird daher dem Beschauer jetzt, wo das Bild verhältnismäßig tief aufgehängt ist, manches verfehlt erscheinen. So z. B. die rechte Hand des verklärten Messias. Die kühnen Verkürzungen der drei auf einsamem Bergesgipfel lagernden Apostel stellten Genga eine



Ministero della pubblica istruzione.

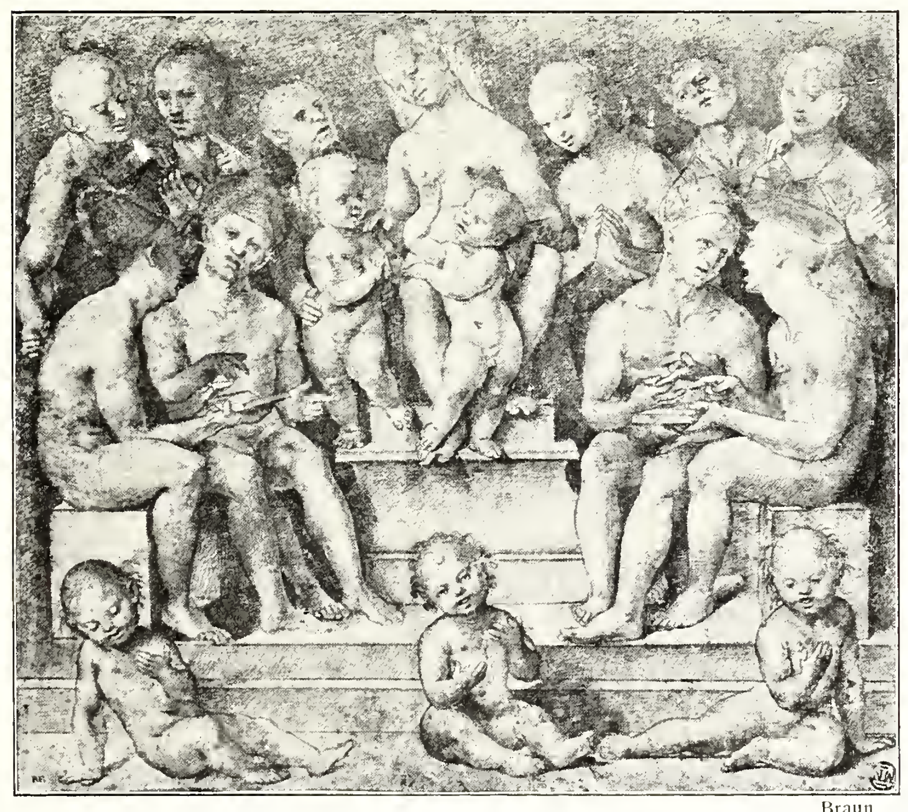
Abb. 153.
Girolamo Genga: Disputa. (Mailand.)

seinem kompositorischen Können so recht entsprechende Aufgabe. Ähnliche Motive werden uns noch auf seinem späteren Hauptwerke, der Himmelfahrt Christi, in der Chiesa di Santa Caterina in Rom begegnen: die aus dem Schlummer emporfahrenden Grabeswächter. Die Greisengestalten des Orgelgemäldes, Moses und Petrus, zeigen echt gengeske Physiognomien, wie wir ähnliche auf seinem Disput der Kirchenväter (Brera) erblicken. Das Antlitz des verklärten Erlösers erinnert noch ein wenig an den herben Jesustypus auf dem Taufbilde in Città di Castello (Abb. 145); doch ist es schon ungleich edler gestaltet. Den reizvollsten Teil des Gemäldes aber bildet das entzückende Engelskonzert, in welchem sich Genga als ein hervorragender, nach dem Ideal Raffaels geschulter, jedoch durchaus selbstständig bleibender Kindermaler erweist. Schon der drollige Putto des Straßburger Raubes der Sabinerinnen (Abb. 147) und der kleine Askanios auf der Flucht des Aeneas (Abb. 138) stellten die ersten Ansätze zur Ausbildung dieser liebenswürdigen Kindertypen dar. Die untrüglichen Gegenstücke zu den musizierenden Putten des sieneser Orgelbildes werden wir noch in der Villa Imperiale kennen lernen. —

Auch im Jahre 1511 weilte Girolamo offenbar fern von der Heimat. Sein Gebieter war damals bekanntlich wegen der Ermordung Alidosis beim Papste in Ungnade gefallen. Um 1512 schuf Genga in Cesena, wohin er mit seiner Familie vorläufig gezogen war, für den Hochaltar von Sant' Agostino ein großes Ölgemälde, dessen Hauptteil eine Conversazione der vier Kirchenväter darstellt (Abb. 153). Auf dem lünettenartigen Aufsatz erblickte man Mariä Verkündigung (?) und Gottvater.[38]) Dieses Bild hat Dennistoun im Magazin der Brera wieder entdeckt.[39]) Nach meinen Erkundigungen wurde es im Jahre 1810 von den Franzosen nach Mailand entführt.[40])

Das Mailänder Gemälde ist besonders instruktiv, um Gengas streng nach architektonischen Normen schaffende Kompositionsweise zu veranschaulichen. Schon seine in Rötel ausgeführte Vorstudie (Abb. 154) beweist, daß er mit einem wohldurchdachten Plan an die Arbeit zu gehen pflegte, und daß er hierbei das Studium vor dem nackten Modell dem freien Schaffen „aus dem Handgelenk“ vorzog. Vom Standpunkt unserer modernen, nach „freien Rhythmen“ schaffenden Kunst aus betrachtet, wird uns die Komposition ohne Frage ein leises Lächeln abnötigen. Sie verrät in der Tat eine gewisse Kleinlichkeit der Mache, die jedoch etwas Rührendes an sich hat, wenn man bedenkt, wie der Künstler mit seinem ganzen Können darnach rang, gewisse Probleme, die ihm scharfsinnige Reflexion vor Augen stellte, zu meistern und einer befriedigenden Lösung entgegenzuführen. Alle jene stillen Entdecker, wie Paolo Uccello, Andrea del

Castagno, Piero degli Franceschi usw., in deren Fahrwasser sich Genga im vorliegenden Falle bewegt, schufen mühsam. Mögen ihre Schöpfungen auch nicht wie echte Kinder der blitzartig zeugenden Phantasie traumhaft aus ihrem Hirn hervorgegangen sein: man wird sie unter entwicklungsgeschichtlichem Gesichtswinkel zu würdigen wissen. — Auf dem Mailänder Gengawerk füllen die bildformenden Massen in symmetrischer, eng gedrängter Reihung das schmale Querformat der Tafel. Dadurch, daß die Gestalten bis hart an den Bild-



Braun.

Abb. 154. Girolamo Genga: Vorstudie zur Mailänder Disputa. (Paris, Louvre.)

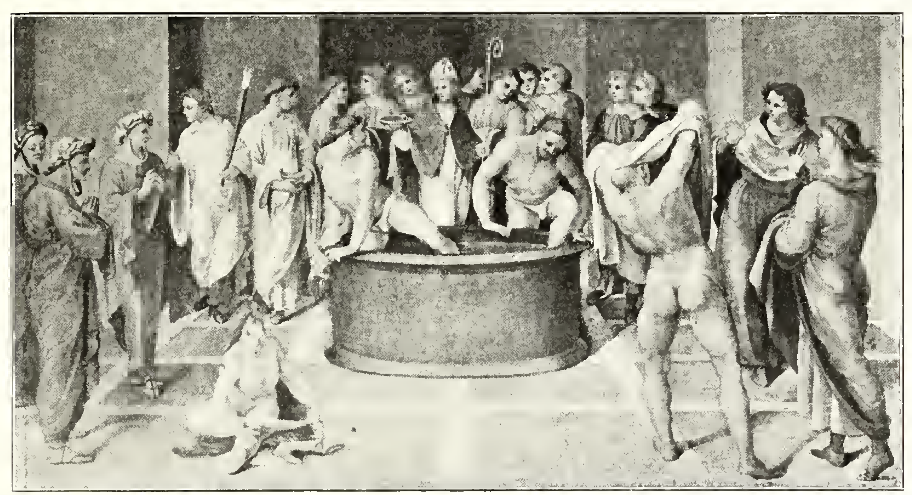
rand herantreten, wird von vornherein auf die Detaillierung eines räumlichen, etwa architektonischen Hintergrundes verzichtet, was sonst bei Girolamo selten ist. Er hat sich aber hier offenbar die Aufgabe gestellt, die Bildgruppe selbst desto wirkungsvoller hervorzuheben. Trotz der fehlenden Ferne regt sie im Beschauer in ganz vorzüglicherweise unser Tastgefühl, die Vorstellung einer, die Figuren umspielenden Raumtiefe an. Ihre Gruppierung auf einem Stufenaufbau gibt dem Künstler das Hauptmittel hierzu an die Hand. Die Madonna auf dem Sessel mit dem Jesus- und Johannesknaben betont

die hintere Raumzone. Er wies ihr also auf der zweidimensionalen Bildfläche den höchsten Platz an. Sie bildet das beherrschende Mittellot der ganzen Komposition, und die anderen Figuren ordnen sich zu ihm in das ideelle Liniengefüge eines stumpfwinkeligen Dreiecks ein. Die beiden vorderen, einander gegenüber sitzenden Kirchenväter haben die Funktion von kulissenartig wirkenden Stützfiguren. Sie verdecken z. T. die neben ihnen sitzenden Genossen und wandeln so das scheinbare Übereinander der übrigen Personen im stereoskopisch sehenden Auge in ein räumliches Hintereinander um. Die Gestalten des Hintergrundes gliedern sich nach den etwa über dem Haupte des Jesuskindes sich schneidenden Richtungsachsen des sogenannten Andreaskreuzes ins Ganze ein, wodurch der Eindruck erweckt wird, Maria throne inmitten der ganzen Versammlung. Auf die Betrachtung der Formengebung, der echt gengesken, herben Gesichtstypen, der charakteristischen Handgesten, der drolligen, die Raumzone des Vordergrundes markierenden Putten und deren stilistischen Eigentümlichkeiten werde ich im Laufe meiner Darstellung an geeigneter Stelle noch ausführlicher eingehen. Wie ein Vergleich der Vorstudie mit dem ausgeführten Gemälde zeigt, hat der Künstler einige Änderungen seines ursprünglichen Entwurfes vorgenommen, die sich teilweise — so z. B. die Gestalt des Stufenthrones — ganz von selbst ergaben.

Ob die beiden Gengawerke, die Dennistoun außer der Disputa namhaft macht, und die er selbst in der Brera gefunden zu haben behauptet, nämlich „the Baptism of Christ" und „the Conversion of St. Augustine", sich noch dort befinden, habe ich nicht in Erfahrung bringen können. Auf meine Anfragen an zuständiger Stelle erhielt ich keinerlei Auskunft.

Vermutlich steht mit diesem aus der Romagna stammenden Bilderzyklus eine Altartafel in Beziehung, die ebenfalls eine Szene aus dem Leben des hl. Augustinus, eine Katechumenentaufe, zum Vorwurf hat, und die von Berenson in der Galleria Lochis in Bergamo (Abb. 155) „entdeckt" wurde.[41]) Das in Frage stehende Bild gehört zu den mehr skizzenhaft ausgeführten Kompositionen des Urbinaten. Vielleicht ist es auch nur als ein Schulbild anzusehen. Seine stilistischen Merkmale entsprechen aber durchaus der Eigenart unseres Meisters. Schon die perspektivische Anlage der Komposition ist seiner würdig. Er folgt hierbei dem Prinzip der schiefen Parallelprojektion, wie sie z. B. Serlio[42]) und Vignola[43]) (Abb. 155a) klar formuliert haben. Der Fluchtpunkt A des Lotes, das wir in Gedanken auf die Basis des unteren Bildrandes fällen, ist außerhalb der Darstellung hinter der Bildtafel anzunehmen. Man halbiere die beiden durch das Lot entstehenden Basisabschnitte und verbinde ihre Mitten und die Eckpunkte B und C mit dem Fluchtpunkte A. So entstehen

zwei scheinbar übereinander gelegte Dreiecke. Auf unserm Gemälde markieren die Längenlinien des Pavimentes die fächerartig im Fluchtpunkte zusammenlaufenden Sehstrahlen. Legt man durch den Verschwindungspunkt A eine Parallele zur Basis BC und zieht zu ihr Parallelen, deren Abstände sich im Verhältnis $\frac{4}{16}$ nach dem Fluchtpunkte zu verringern, so werden die von den Basispunkten nach A zu laufenden Strahlen in E, F, G, H geschnitten. Diese Punkte



Istituto Italiano delle Arti Grafiche, Bergamo.

Abb. 155. Girolamo Genga: Der hl. Augustinus tauft Katechumenen. (Bergamo, Galleria Lochis, No. 238.)

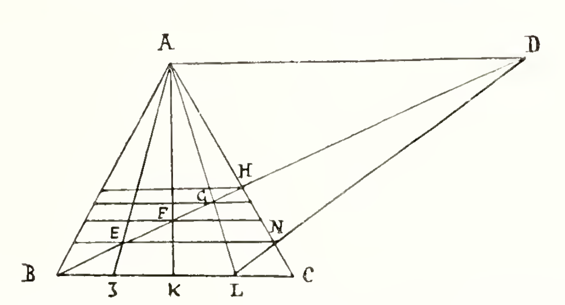


Abb. 155a. Schema der schiefen Parallelprojektion. (Nach Vignola.)

bieten den Anhalt für die auf der zweidimensionalen Fläche darzustellenden, verschiedenen Raumzonen und deuten die nötigen „scorti“ an. Die durch diese Punkte von B aus gelegte Gerade schneidet die durch A zur Bildbasis gezogene Parallele in D (Distanzpunkt). — Dieses Schema hat Genga auf dem genannten Taufbilde in Bergamo genau befolgt. Die Horizontlinie liegt ebenfalls hoch; infolgedessen rückt der Hintergrund scheinbar empor, und der Fußboden steigt infolgedessen schräg an. St. Augustinus steht z. B. auf

der Horizontlinie des dargestellten Kirchenraumes, etwa drei Kopflängen unterhalb der Distanzlinie. Die zahlreichen (21) Figuren sind streng symmetrisch auf den verschiedenen Bodenzonen eingeordnet. Und zwar bieten die verhältnismäßig größten Figuren der vordersten Raumzone — der derbe, nackte Rückenakt und die in halber Kontrapoststellung erblickte Gewandfigur auf der rechten Bildseite, ferner auf der linken der sitzende Jüngling und die in Profilansicht plazierte alte Frau — den Maßstab für die Größenverhältnisse der übrigen Personen dar. Die zweite Bodenzone wird rechterhand durch den in völliger Frontalpose stehenden Kleriker mit der erregten Handgeste hervorgehoben. Das kompositionelle Gleichgewicht hält ihm die in halber Profilstellung sichtbare, betende Matrone. Das Taufbassin, das von leerem Raum umspielt wird, erhebt sich auf der dritten Bodenzone. Die übrigen Gestalten sind auf der hintersten angeordnet: Der taufende Bischof in der Mitte, links und rechts je zwei Chordiener, die eine Fackel und ein Chrysamschiffchen halten, beziehungsweise vertraulich aneinander gelehnt, den Vorgang beobachten. Um die Vorstellung von der Raumtiefe noch zu verstärken, ist der Hintergrund der Kirchenhalle — eine große Blendbogenarkade — in einer halbzylindrischen Mauernische erleichtert. Sieben Chorknaben stehen in ihr, von denen einige mit einander plaudern, andere mit Interesse der Zeremonie zuschauen. Dieser Architekturprospekt, dessen Formengebung lediglich durch Modellierung in Licht und Schatten erzielt ist, wird etwa in seiner halben Höhe vom oberen Bildrahmen überschnitten. Die einheitliche Lichtquelle ist, wie die Schlagschatten der Gestalten und des Taufbassins zeigen, links anzunehmen.

Neben der Stützfigur der linken Bildhälfte taucht seitwärts eine Frau auf, die verschämt die Augen niederschlägt, aber doch verstohlen nach dem nackten, im Vordergrunde sitzenden Jüngling zu schielen scheint, der sich gerade die Strümpfe auszieht und dabei nach der Taufszene sich umblickt. Rechterhand erscheint die Komposition nicht so geschlossen. Hinter der trefflichen Gewandfigur, zu der ich eine Vorstudie auf dem in der Wiener Albertina bewahrten Skizzenblatt (Braun 70. 116) zu erkennen glaube (Abb. 156, rechts oben), blickt man in leeren Raum. Hier wäre, entsprechend Gengas Art zu komponieren, eine ähnliche Füllfigur wie auf der linken Bildseite am Platze gewesen. Der nackte, herkulisch gebaute Täufling, der sich das Hemd überzieht und dabei in so ungezogener Weise dem Beschauer seine Kehrseite zuwendet, die man noch obendrein „di sotto in sù“ zu sehen bekommt, ist so recht eine Gestalt im Sinne der Vorbilder Girolamos: Piero degli Franceschi und Signorelli. Ebenso der sitzende, in starkem „scorto“ gezeichnete Jüngling; und die beiden kühnverkürzten, nackten Katechumenen im Bassin weisen in dieselbe Geschmacks-

richtung. Das Benehmen des jüngeren, der gerade getauft werden soll, und zusammenschaudernd den kalten Guß erwartet, ferner jenes der weiblichen Personen, die mit scheuem Blick nach den

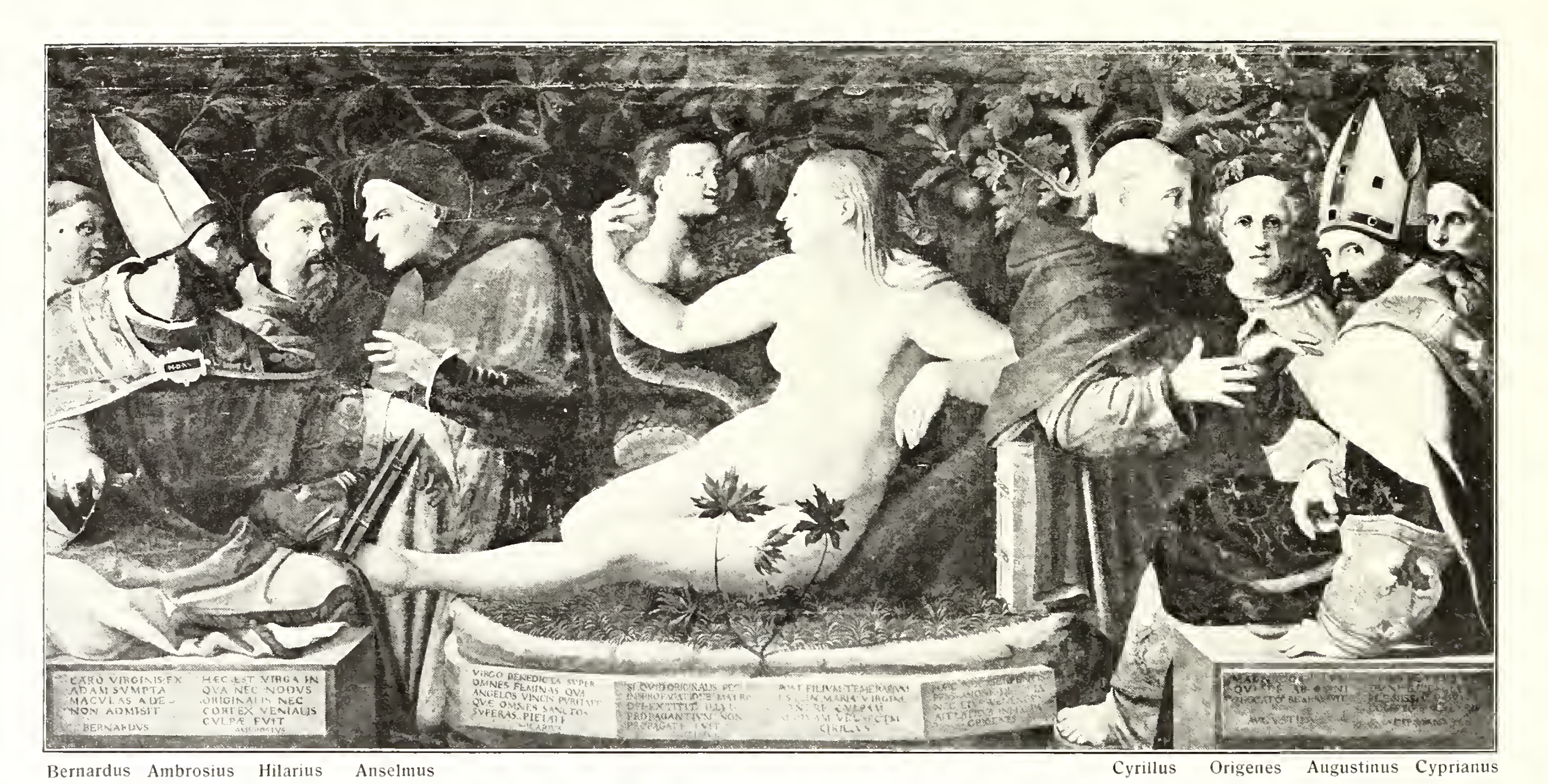


Braun.

Abb. 156. Girolamo Genga: Studienblatt.
(Wien, Albertina.)

nackten Männern schauen, dabei aber nicht vergessen, die Hände zum Gebet zu erheben, entbehrt einer drastischen Komik nicht. Die Gesichtstypen sind in ihrer Herbheit echt gengesk. Die Drapierung der Gewänder ist unseres Meisters würdig.

Gleichfalls um 1512 malte der urbinatische Künstler in der heute zerstörten Kirche San Francesco in Forlì ein Fresco, das nach Vasaris Bericht[44]) eine Himmelfahrt Mariens darstellte: „con molti Angeli e figure attorno, cioè Profeti ed Apostoli; che in questa anco si cognosce di quanto mirabile ingegno fusse, perchè l' opera fù giudicata bellissima". Ferner beendete er im Jahre 1512 die Geschichte des hl. Geistes, die er wohl in demselben Gotteshause für den forlinesischen Arzt Francesco Lombardini auszuführen hatte.[45]) Graf Algarotti hat diese Malereien noch selbst gesehen; leider hat er es aber unterlassen, sie genauer zu beschreiben. Er bemerkt nur,[46]) daß man an den Bildern den Eifer spüre, mit dem Genga seinem Vorbilde, seinem großen Landsmanne Raffael, gefolgt sei. Im übrigen sei aber Vasaris Lob übertrieben. Als Francesco Maria della Rovere im Jahre 1512 mit der Herrschaft von Pesaro belehnt worden war, folgte Genga seinem Rufe nach Urbino. Und zwar diente er ihm zunächst wieder als Theaterbaumeister. So entwarf er u. a. jene herrliche, vom Grafen Baldassare Castiglione[47]) gerühmte szenische Ausstattung zu Bibbienas Calandra, die zum ersten Male am 6. Februar 1513 am Hofe von Urbino aufgeführt wurde.[48]) Selbst Architekten wie Bramante trugen Verlangen danach, diese „Maschinerien und Apparate" zu sehen.[49]) Castiglione widmete dieser hervorragenden dekorativen Kunst folgendes begeisterte Erinnerungsblatt:[50]) „Man hatte angenommen, daß das Stück in einer Straße, am äußersten Ende einer Stadt, zwischen den Umfassungsmauern und den letzten Häusern spiele. Und so hatte man von der Decke des Theaters bis zum Fußboden die Stadtmauer mit zwei großen Türmen ganz naturgetreu nachgebildet. . . . Die Bühne stellte eine sehr schöne Stadt dar mit ihren Straßen, Palästen, Kirchen und Türmen. Es waren wirkliche Straßen und alles in Relief,[51]) aber noch unterstützt von der vortrefflichsten Malerei und einer wohl verstandenen Perspektive. Unter anderm war da ein achtseitiger Tempel in Halbrelief, so gut ausgearbeitet, daß es nicht möglich wäre zu glauben, daß er mit allen Hilfsmitteln, über die der urbinatische Staat verfügte, in vier Monaten ausgeführt worden wäre. Er war ganz in Stuck gearbeitet und mit den schönsten Historienbildern geschmückt, die Fenster scheinbar aus Alabaster, alle Architrave und die Gesimse in feinem Gold und Ultramarin. Und an gewissen Stellen waren Glasscheiben als Imitation von Edelsteinen, die wie natürlich erschienen. Ringsum Statuen, scheinbar aus Marmor, und ausgearbeitete Säulchen. Es würde zu weit führen, wollte ich alles aufzählen. (?) Dieser Tempel stand fast in der Mitte. Auf einer Seite war ein Triumphbogen zu sehen, von der Mauer wenigstens eine Canna (= 2,23 m) entfernt, so schön wie möglich gemacht. Zwischen dem Architrav und der Rundung des Bogens war in bewunderungswürdiger Weise die



Bernardus Ambrosius Hilarius Anselmus Cyrillus Origenes Augustinus Cyprianus

Abb. 157. Girolamo Genga: Disputation der Kirchenlehrer über die Stammutter des Menschengeschlechtes.
(Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.) phot. Schwarz.

Geschichte der drei Horatier scheinbar aus Marmor dargestellt; es war aber Malerei. In zwei Nischen oberhalb der beiden Pfeiler, die den Bogen trugen, standen zwei Statuetten aus Stuck, die zwei Viktorien mit Trophäen in der Hand darstellten. Auf der höchsten Spitze des Triumphbogens stand eine sehr schöne Reiterfigur, mit einer Rüstung bekleidet, und in der schönsten Pose; mit einer Lanze verwundete sie einen nackten Mann, der zu ihren Füßen hingestreckt war. Auf jeder Seite des Pferdes sah man gleichsam zwei kleine Altäre, auf jedem von ihnen ein Gefäß, in dem während der ganzen Aufführung ein helles Feuer brannte. . . ." Wer weiterhin noch die Beschreibungen der künstlichen Tiergestalten und bizarren Fabelwesen liest, die unter Musik und Gesang über die Bühne zogen, dem wird es immer klarer werden, daß Genga eines der vielseitigsten und phantasievollsten Talente war, die je der an sich so untergeordneten künstlerischen Gattung der Theaterdekoration ihre beste Kraft widmeten.

Als der Herzog von Urbino, von den Mediceern vertrieben, im Jahre 1514 sein Land verlassen mußte, begleitete ihn sein treuer Famigliare Genga nach Mantua, wo er nach Vasaris Aussage die ersten Jahre der Verbannung mit ihm teilte.[52]) Aus jener Zeit stammt das mit der Jahreszahl 1515 gezeichnete Holztafelbild im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin (Abb. 157), welches eine Conversazione der Kirchenlehrer Bernardus, Ambrosius, Hilarius, Anselmus, Cyrillus, Origenes, Augustinus und Cyprianus über die Stammmutter des Menschengeschlechts, die Vorläuferin Mariens, darstellt. Das Werk ist keinesfalls, wie man in Berlin schon angenommen hat, von Pontormo geschaffen, sondern ist, wie Berenson richtig erkannt, aber nicht begründet hat,[53]) ein echter, und zwar ein in seiner Art ganz prächtiger Genga.

Nach den vorangegangenen, detaillierten Ausführungen über die streng perspektivische Kompositionsweise des Urbinaten, ist es wohl nicht mehr nötig, eingehend darüber zu handeln, daß auch das Berliner Bild genau dieselben charakteristischen Merkmale — so z. B. in der tiefen Wahl des Augenpunktes, der symmetrisch-architektonischen Gruppierung der Figuren im vorgestellten Raume usw. — aufweist. Pontormo pflegt im allgemeinen freier zu komponieren. Besonders geht aber aus einem Vergleich der bereits betrachteten Gengawerke mit der Berliner Disputa untrüglich hervor, daß Girolamo ihr Urheber ist. Hier begegnen wir in der nackten Eva, die auf einem seltsamen, mit Gras bewachsenen Steinpostament hingelagert ruht, dem schon geschilderten, exotischen Frauentypus mit der hohen Stirn, dem steil und glatt gescheitelten, in einzelnen Strähnen auf den Nacken fallenden Haar, den vorstehenden Backenknochen, der eben merklich gedrückten Nase, den schlitzartigen Augen und dem spitzen

Kinn wieder. Ferner tritt auf der wie das Taufbild in Bergamo ein schmales Querformat ausfüllenden Komposition der Einfluß Signorellis im Beiwerk hervor. Man vergleiche z. B. des Cortonesen großes Altarwerk „La vierge avec l'enfant, entourée de saints" (Florenz, Akademie; Braun 42. 548). Hier sind die Gewänder der beiden Bischöfe mit genau derselben stofflichen Genauigkeit (Seidenbrokatstickerei) gemalt, wie die Ornate des Ambrosius und Augustinus auf dem in Frage stehenden Kunstwerk. Auch der Schmuck der Bischofsmitren stimmt auffallend überein.

Der Kopf des Origenes und jener des neben dem Johannesknaben der Mailänder Disputa sitzenden Kirchenvaters (Abb. 153) weisen nachdrücklich auf ein und dasselbe Modell hin. Ferner erkennen wir den Gesichtstypus des Anselmus (Berlin) mit seiner habichtartigen Hakennase und seinem eingekniffenen Munde an dem Haupte des auf der Breratafel rechterhand im Vordergrunde sitzenden „Dottore" wieder. Wie wir noch später sehen werden, taucht diese abstoßend häßliche Physiognomie, die im wirklichen Leben dem Kardinal Alidosi, Francesco Marias schlimmstem Widersacher, angehörte, in den Imperialestanzen wiederum auf. Auf der Berliner wie auf der Mailänder Conversazione deutet ferner das charakteristische Spiel der Handgesten auf ein und denselben Meister. Und zuguterletzt weise ich noch darauf hin, daß Genga in dem Haupte des dem Cyrillus ins Gesicht blickenden Cyprianus sein eigenes Porträt verewigt hat. Man vergleiche dieses markante Greisenantlitz mit seiner scharf geschnittenen Adlernase und den durchdringend und klug blickenden Augen mit dem Gengaporträt (Abb. 204) der dritten Vasariausgabe, so wird man meine Attribution billigen müssen. Den Meister in den besten Mannesjahren führt uns das Uffizienselbstbildnis vor, das Berenson wohl mit Recht dem Soddoma absprach und Genga zurückgab (Abb. 158).[54]) Dieses Ölgemälde ist im Hinblick auf die Berliner Disputa insofern wichtig, als der darauf dargestellte junge Maler in einer ganz ähnlichen Pose mit der Rechten aus dem Bilde herausweist, wie der hl. Ambrosius der Berliner Komposition. Solche kühnverkürzten Gliedmaßen malte Genga, wie wir bereits sahen und noch des weiteren sehen werden, mit großer Vorliebe.

Von Mantua aus siedelte er nach Rom über,[55]) wo er für die nach Pungileonis Ermittlung[56]) im Jahre 1519 erbaute Kirche Santa Caterina da Siena in der Strada Giulia eine noch leidlich erhaltene Auferstehung Christi (Abb. 143) schuf. Das große Gemälde war von dem berühmten Mäcen der Künstler, dem reichen Bankherrn Agostino Chigi, dem Besitzer der herrlichen Villa Farnesina, bestellt worden.[57])

Hatten wir bisher Genga auf allen seinen uns bekannt gewordenen Schöpfungen als einen seine Bildgruppen streng tektonisch

aufbauenden Meister kennen gelernt, so zeigt er sich auf diesem seinem Hauptwerke von einer ganz anderen Seite. Waren seine früheren Darstellungen im ganzen und großen still und ruhig gehalten, so durchbraust sein Auferstehungsbild heftige, sturmartige Bewegung. Man fühlt sofort heraus, an welcher geistigen Sphäre der urbinatische Eklektiker während seines römischen Aufenthaltes wissensdurstig und in vollen Zügen gesogen hat. Offenbarungen des neuen, von der Raffaelschule geschaffenen „malerischen" Stils, Kunstwerke, wie z. B. die von grandiosem Pathos durchflutete „Vertreibung des Heliodor" im Vatikan, hatten ihm, der lange Zeit den akademischen Normen der Florentiner folgte, mit einem Schlage die Augen geöffnet und ihm einen Ausblick in ungeahnte Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks aufgetan. Hier wirft er alle Schulformeln symmetrischen Aufbaues über den Haufen und ordnet ganz im Sinne der römischen Richtung seine Gestalten in losen, mehr auf malerische Wirkung hin geschaffenen Gruppen an. Nur von Momenten des Kontrastes, der Bewegung und der Ruhe, werden sie zusammengehalten.

Hart im Vordergrunde liegen zwei schlafende Wächter, willenlos mit gelösten Gliedern hingegossen. Man vermeint ihr „göttliches" Schnarchen zu vernehmen, so naturgetreu ist ihre Schlaftrunkenheit beobachtet. Der rechterhand in starker Untensicht gezeichnete, „alla Romana" bekleidete Krieger, den ein schwerer Traum zu quälen scheint, und der mit krampfhaft angezogenen Beinen wie zusammengeknickt hingestreckt liegt, stellt eine der kühnsten Verkürzungen dar, die Genga je gemalt hat. Die Geschmacksrichtung Giulio Romanos mag ihm in dieser Beziehung ganz besonders zugesagt haben. Der andere Grabeswächter liegt im Kontrapost auf dem Erdboden, sich mit der Rechten auf seinen gelben Mantel stützend, neben dem ein Buckelschild liegt. In stürmischem Laufe vorgebückt und aus vollem Halse schreiend, stürzt ein dritter bärtiger Krieger mit funkelndem Federhelm vom Hintergrunde her, wo man sich das Felsengrab auf der rechten Seite zu denken hat (das Bild ist an dieser Stelle stark nachgedunkelt), auf den jugendlichen Schläfer zu und rüttelt ihn kräftig, aber schier vergeblich am linken Arme. Der linke eine Lanze haltende Arm des unliebsamen „Störenfriedes" ist meisterhaft verkürzt. Er erweckt im Beschauer den Eindruck, als ob er plötzlich in leidenschaftlicher Gebärde aus dem Bilde herauszucken könnte. Etwa in der Mitte der Komposition, also bei der Schrägstellung der Tiefenachse aus dem Hintergrunde des vorgestellten Raumes, eilt ein lockiger Jüngling mit erhobener Linken ebenfalls in hastiger Bewegung auf die vordere Gruppe zu, um den Genossen das unerhörte Geschehnis zu berichten. Er ruft es einem ihn mit blöden Augen anstarrenden Soldaten zu, der sich eben be-

müht, seine steifgewordenen Beine aufzustellen. Neben dieser sitzenden Gestalt reißt der Fahnenträger das aufgepflanzte Banner aus der Erde, jedenfalls in der Meinung, ein Widersacher habe den Wachtposten überrumpelt. In der Pose dieser Figur hat Genga entschieden die Grenzen des künstlerisch Zulässigen weit überschritten. Man hat sich dieselbe folgendermaßen vorzustellen. Der Krieger steht auf dem rechten Fuße fest auf dem Boden, faßt die Fahnenstange mit hocherhobenem linken Arm an der Ansatzstelle des Tuches,



Alinari.

Abb. 158. Girolamo Genga: Selbstbildnis.
(Florenz, Galleria Pitti.)

und, sich nach rechts hin herabbeugend, zieht er den Bannerstock aus der Erde. Die Folge dieser Stellung ist, daß er sein linkes Bein eine Weile erheben und in der Schwebe halten muß. Auch hier scheint das Glied aus der Bildtafel herauszuragen. — Kräftiger Morgenwind läßt das dunkelrote Fahnentuch in malerischem Bausch emporwallen. Die diese Hauptgruppe zusammenfassende Bewegung wird in der Diagonale geführt, eine Kompositionsweise, wie sie der Barockstil in hohem Maße liebt. Ebenfalls Bewegung, aber eine von

der wilden Hast der Krieger ganz verschiedene, ruft die links vom Hintergrunde her — einer aus dem schwachen Morgendämmer auftauchenden Waldlandschaft — nahende Schar trauernder Frauen hervor. Es sind herbe Gesichtstypen darunter, wie sie uns schon im Gengawerk des öfteren begegneten. Das in stumme Trauer versunkene zweite junge Weib mit dem liebreizenden Köpfchen dagegen zeigt Verwandtschaft mit den Frauentypen Giulio Romanos.

Auf der Höhe seines besten Könnens aber zeigt sich Genga in der den oberen Lünettenabschluß einnehmenden Komposition des von Engeln umgebenen, majestätisch aus freier Kraft zum Himmel emporschwebenden Erlösers. Dennistoun irrte, wenn er meinte, diese prachtvolle Fliegefigur „anticipiere“ den verklärten Christus aus Raffaels berühmter Transfigurazione[58])) Vielmehr malte der große Landsmann Gengas gerade um 1519 an diesem seinem letzten künstlerischen Vermächtnis. Den tiefen Eindruck, den jenes auf den weniger schöpferisch veranlagten Signorellischüler machte, strahlt somit dessen auferstehende Christusgestalt wider. Sie ist in ihrer ganzen Erscheinung in der Tat raffaelesk, ist aber deswegen keinesfalls eine sklavische Nachahmung jenes hohen Vorbildes. Einmal ist sie ganz im Gegensinne bewegt, und dann zeigt sie auch in Einzelheiten, wie z. B. in dem vom Luftzug bewegten Purpurmantel, der nur teilweise den edelgeformten, nackten Leib verhüllt, ferner in der Konturenführung und plastischen Modellierung dieser göttlichen Gestalt, endlich in ihrer Gesichtsbildung eine durchaus selbständige Auffassung und Formkraft. Oder sollte vielleicht bei der Ausführung dieses Altarwerkes Gengas Freund, Raffaellino dal Colle, seine Hand mit im Spiele gehabt haben, dessen Jesusideale der Christustypus Gengas sehr nahe kommt? Man vergleiche daraufhin einmal die in Citerna befindliche Altartafel „Il Redentore in Gloria e Santi“ dieses Meisters von Borgo San Sepolcro (Abb. 179).

Die den Erlöser umschwebenden Engel des Gengawerkes haben jene charakteristischen Gesichtstypen, wie wir sie schon kennen. Eine meisterhaft verkürzte und schwungvoll gezeichnete Fliegefigur ist der unter dem Heiland herabschwebende Cherubim, dessen Blondhaar und spinnenwebenfeines, durchsichtiges Schleiergewand heftig im Luftzuge flattern. Er erfüllt übrigens auch in ungezwungener Weise die Aufgabe, die innere Verbindung der unteren mit der oberen Bildgruppe herzustellen: Ist er doch, dem Bericht der heiligen Schrift entsprechend, dazu ausersehen, den trauernden Frauen die wunderbare Botschaft zu verkündigen: „Er ist auferstanden; er ist nicht hier!“

In bewunderungswürdiger Weise ist vollends die Verteilung von Licht und Schatten auf der Komposition nach einer einheitlichen

Lichtquelle, dem aus Gewittergewölk hervorbrechenden Glorienschein, durchgeführt.

Auf dem Sturmbande des vorderen von den beiden am Boden liegenden Helmen hat der Künstler seine Signatur angebracht: HYERO GINGA URBINAS FACIEB. —

Mit großem Eifer maß der Urbinate nach dem Vorbilde seiner großen Landsleute Raffael und Bramante während seines römischen Aufenthaltes die Ruinen des Altertums auf und zeichnete sie, um das gesammelte Material in einem Traktat über antike Baukunst zu verwerten. Diese kostbaren Handzeichnungen, die sich nach Vasaris Bericht[59]) in den Händen der Erben Girolamos befanden, scheinen



Abb. 159. Genga: St. Georgs Kampf mit dem Drachen.
(Farrer, London.)

leider spurlos verschollen zu sein. Sie hätten gewiß manchen hochwichtigen Einblick in den Werdegang des Architekten Genga gestattet. Fast ausschließlich als solcher[60]) scheint er sich von 1523 an, wo er wieder in Urbino weilte, bis zu seinem Tode, der, wie Vasari mitteilt,[61]) im Jahre 1551 erfolgte, betätigt zu haben. Die Ausmalung der Imperiale, mit der wir uns später noch eingehend beschäftigen werden, bildet eine der wenigen Ausnahmen, wo er noch einmal in umfangreicher Weise als Maler auftrat. Ferner gab ihm die Hochzeit seines dritten Herrn, Guidobaldos II., mit Vittoria Farnese Veranlassung, durch sein dekoratives Talent jene festlichen Tage zu verherrlichen, wobei ihn Battista Franco unterstützte.[62])

Vorher, im Jahre 1536, scheint er an dem von Vasari geleiteten festlichen Empfang Karls V. in Florenz mit gewirkt zu haben.[63]) Vor seinem Lebensabend, als der hochbetagte Künstler, zurückgezogen vom geräuschvollen Hofleben, auf seiner Villa im Dörfchen „la Valle" lebte, bereitete er sein letztes Gemälde vor. Der urbinatische Lokalschriftsteller Carlo Grossi berichtet hierüber folgendermaßen:[64]) „. . . aber er konnte nicht gänzlich seine teuren Künste im Stiche lassen, welche seine Jugend gleichsam nährten und seine reifen Jahre köstlich machten. So zerstreuten sie mit süßen Erinnerungen die Tage des Greisenalters. Er entwarf also mit Buntstiften eine „Conversione di San Paolo" in sehr großen Gestalten und Pferden, mit schönen Bewegungen und Posen, und führte dies sein letztes Werk mit größtem Fleiß vollständig zu Ende." Grossi hat es vielleicht selbst gesehen; ob es noch existiert, und wo es sich befindet, habe ich nicht in Erfahrung bringen können.

Berensons sonstige Zuschreibungen an Genga erscheinen mir z. T. zweifelhaft,[65]) teilweise entziehen sie sich meiner Nachprüfung, so weit die in Frage stehenden Bilder in Privatbesitz sich befinden.

Ein William Farrer (London) gehöriger Drachenkampf St. Georgs (Abb. 159) scheint mir ein echtes Frühwerk Gengas zu sein, das den Fresken der Casa Petrucci noch nahe steht.

2. FRANCESCO MENZOCCHI DA FORLI. □□□

Unter den Mitarbeitern Gengas bei der Ausmalung der Villa Imperiale nennt Vasari den Forlinesen Francesco Menzocchi (geb. um 1502) an erster Stelle.[66]) Über seine Lehrjahre berichtet der Aretiner,[67]) er habe als Anfänger damit begonnen, eine der schönsten im Dom von Forli befindlichen Altartafeln des „Marco Parmigiano" nachzuahmen. Er bezeichnet hier also den Marco Palmezzani, dessen Namen er zu „Parmigiano" verdreht, als sein erstes Vorbild. Hierauf habe er die berühmte „Communione degli Apostoli" des Ravennaten Rondinelli nachgebildet. Auch diese Angabe des Aretiners ist insofern zu verbessern, als das genannte Altargemälde nicht eine Schöpfung Rondinellis, sondern ein Hauptwerk ebendesselben Palmezzani ist.[68]) Die kritiklosen Nachschreiber Vasaris haben aber dessen Irrtum sorgsam weiter gebucht, daß Menzocchi neben dem genannten Melozzischüler auch den Rondinelli studiert habe. Wie wir jedoch des weiteren sehen werden, ist in Menzocchis Schaffen keinerlei Beeinflussung von dieser Seite her wahrzunehmen. Daß aber bereits auf seinen Frühwerken correggieske Züge hervortreten, ist seinen Biographen bisher völlig entgangen. Ich habe den Eindruck, daß nur Vasari, dem man eine treffende Charakterisierungsgabe der mannigfachsten Stilarten nachrühmt, diese Tatsache in-

stinktiv gefühlt hat. Gerade seine erwähnte Namensverdrehung weist offenbar den richtigen Pfad. Er hatte wohl etwas davon läuten hören, daß Menzocchi neben Palmezzani auch den Parmeggianino, den Schüler Correggios, nachgeahmt habe. Und in der Tat, nur aus dieser Quelle können jene correggiesken Züge im Menzocchiwerk stammen, was auch deshalb umso wahrscheinlicher ist, weil nachweislich schon seit langer Zeit einige Hauptwerke des genannten Correggioschülers im Besitze von ortseingesessenen forlinesischen Familien waren.[69])



Patzak.

Abb. 160. Francesco Menzocchi: Kreuzverehrung. (Forli, San Biagio. 2. Altar links).

Den Stilqualitäten nach ist die in der Chiesa di San Biagio in Forlì befindliche „Verehrung des Kreuzes" (zweiter Altar links) Menzocchis frühestes, erhaltenes Erstlingswerk (Abb. 160). Die Darstellung spielt sich in einem tunnelartigen Raume ab, der jeglicher architektonischen Gliederung entbehrt. In der Mitte des Vordergrundes halten zwei Mädchenengel in antikisierenden Schlitzgewändern, von denen der linke kniet, der andere in der Schwebe offenbar beim Niederknien begriffen ist, ein Prozessionskreuz umarmt. Sein Querbalken wird von frei in der Luft fliegenden Putten gestützt, die

ihr Gesicht dem Beschauer zuwenden. Linkerhand kniet ganz vorn St. Stephanus im Diakonengewand, mit ausgebreiteten Armen, in Adoration des Kruzifixus' versunken. Hinter ihm weist der halbnackte Anachoret St. Hieronymus mit beiden Armen in lebhafter Gebärde auf die Nägelwunden des Herrn hin. Als symmetrisches Gegenstück zu dieser mit bemerkenswertem Kompositionsgeschick straff zusammen gefaßten Gruppe, kniet rechterhand vom Kreuze vorn der hl. Franziskus in braunem, härenem Habit, mit betend emporgehobenen Händen. Dem San Girolamo der Gegenseite entspricht als Stand- und Stützfigur auf der andern die würdige Greisengestalt des hl. Nikolaus von Bari in vollem Bischofsornat mit Krummstab und den traditionellen Äpfeln, die Rechte in Verzückung auf die Brust legend. Im Hintergrunde, außerhalb des Tonnengewölbes blauer Himmel und ein Stück duftigen Gebirges. — Der hl. Stephanus erinnert in der Kopfbildung und in der Gewandanordnung unverkennbar an Palmezzanis in San Mercuriale zu Forli befindliches Altargemälde, das gleichfalls den hl. Märtyrer darstellt. Für die Gestalten des hl. Franziskus, St. Nikolaus und Hieronymus wird man im Palmezzaniwerk, z. B. auf der bereits genannten großen Kommunion der Apostel[70]) genügend Analoga finden. Die kleinen und die größeren Engel haben dagegen mit Palmezzanis künstlerischer Eigenart nichts gemein. Besonders die das Kreuz umarmenden Mädchen mit ihren ganz barock verdrehten Gliedmaßen, der unruhigen Gewanddrapierung und den im Verhältnis zu Rumpf und Gliedern auffallend kleinen, auf langem Halse sitzenden Köpfen, mit ihrem schmalen Oval und spitzen Kinn, weisen handgreiflich auf Parmeggianino hin. Ganz correggiesk vollends muten die beiden fliegenden Engelsputten an, die wir noch später eingehend betrachten werden.

Nicht erst gegen 1520, wie Egidio Calzini glaubt,[71]) wurde Menzocchi der Schüler Gengas, der, wie wir sahen, von 1519 bis ins Jahr 1523 in Rom weilte. Es geschah dies vielmehr während Gengas zweitem Aufenthalt in Forli, im Jahre 1517.[72]) Denn als Girolamo zum ersten Male, im Jahre 1512 dort arbeitete, war Menzocchi erst 10 Jahre alt. Menzocchis früheste, selbständige Arbeiten, die er in Forli ausführte, waren wohl jene drei von Vasari erwähnten „Quadri" in der Kirche San Francesco. Diese Altartafeln waren nach Marchesi[73]) von den vornehmen forlivesischen Familien der Menghi Saxi und Bricciol gestiftet worden. Die erste stellte den Evangelist Johannes und die heiligen Dominikus und Franziskus dar, wie sie den Einsturz der Kirche Gottes verhindern. Außerdem erblickte man auf dem Bilde den Stifter Hector Menghi als Oranten. Das zweite Gemälde war eine Kreuzabnahme Christi, „cum lacrymantibus Marijs, et S. S. Genitrice in collum prolapsa exanimati Filij, in quarum squalenti aspectu mȩstitia, et luctus mirifice animos commovent".

Das dritte Bild endlich zeigte die heiligen drei Könige, wie sie dem Jesusknaben ihre Geschenke darbringen. Ihnen gesellten sich die Porträts mehrerer vornehmer Forlivesen zu: „quem etiam Foroliuij Principes Catharina Rangonia mater, et Pinus Ordelaphus in genua procumbentes adorant.“

Menzocchis Tätigkeit in der Villa Imperiale um 1520 anzusetzen, wie das Egidio Calzini vermutungsweise tut,[74]) ist natürlich ganz von der Hand zu weisen. Sie ist ja, wie wir bereits erfahren haben, für das Jahr 1530 dokumentarisch nachgewiesen. Über dem zwischen diesen Jahren liegenden Zeitraum ist vorderhand undurchdringliches Dunkel gebreitet. Wann Menzocchi sich Pordenone angeschlossen hat,[75]) läßt sich nicht genau ermitteln. Sehr wahrscheinlich ist es jedenfalls, daß dies im Jahre 1528 geschah, als der genannte Friauler Meister in der Chiesa di San Rocco in Venedig arbeitete.[76]) In dieser Zeit dürften auch jene vier von Vasari erwähnten[77]) Plafondrundbilder mit den Psychegeschichten entstanden sein, die der Forlivese im Auftrage des Patriarchen Grimani für dessen bei der Kirche Santa Maria Formosa gelegenen Palazzo malte. Salviati hatte das Mittelstück der Plafonds geliefert und Camillo Mantovano Guirlanden um diese Darstellungen gemalt.[78]) Der Forlivese muß bereits damals in Venedig ein geschätzter Künstler gewesen sein. Denn aus dem im ersten Kapitel dieser Studie zitierten Briefe der Herzogin Leonora (1530) wissen wir ja, daß er sich den Patriziern Badoèr und Zeno zur Ausführung mehrerer Malereien verpflichtet hatte, weshalb er sich in Pesaro nicht lange aufhalten wollte.[79]) Es ist daher wohl anzunehmen, daß er diese mir unbekannt gebliebenen Gemälde noch Ende des Jahres 1530 oder im nächsten Jahre geschaffen hat. 1532 finden wir ihn in seiner Vaterstadt, wo er im Convento di San Girolamo (S. Biagio) einige Fresken malte, die ich, da das Kloster von Nonnen bewohnt wird, nicht besichtigen konnte. Nach Calzinis Aussage[80]) sind nur wenige Freskenreste vorhanden, die zwei Mariengestalten und einen hl. Hieronymus darstellen. Die letztere Figur trägt folgende Signatur des Künstlers: F(ECIT) SANCTI BERNARDI P(ICTOR) FOROLIVIENSIS MDXXXII. Da Menzocchi dicht neben der Kirche San Bernardo wohnte, so hatte er sich selbst den Beinamen gegeben: „Il Vecchio di San Bernardo.“

Im Klosterhofe, der zur Hälfte dem Publikum zugänglich ist, entdeckte ich ganz verstaubte und zum Teil zerstörte Lünettenfresken, die durchaus den Stilcharakter der Menzocchischule zeigen; ferner die sogenannten „Fioretti di San Francesco“: Szenen aus dem wundertätigen Leben des Heiligen von Assisi darstellend: 1. St. Franziskus schlägt Wasser aus einem Felsen, um einen Bauern zu laben. Im Hintergrund eine malerische Landschaft. Rechts ein hübscher

Engelsputto, der ein Wappen hält. 2. St. Franziskus, vom Teufel versucht. Man blickt aus einer Höhle in eine Gebirgslandschaft hinaus: Berg mit Kloster und links ein betürmtes Städtchen, das von Festungsmauern umgeben ist. In der Ferne bizarre Felsen. Die übrigen Darstellungen sind derart verblichen, daß man über ihre Sujets keine klare Vorstellung mehr gewinnen kann. Nur auf einem Bildchen ist der hl. Franziskus neben einem Esel erkennbar. In der linken unteren Ecke scheint, schwachen Konturenresten nach zu urteilen, ein Hirt gestanden zu haben. In der Ferne auch hier eine malerische Landschaft.

In diesem Zusammenhange sei es mir gestattet, die Wandmalereien der angrenzenden Cappella di San Michele einer Betrachtung zu unterziehen, obwohl sie erst nach dem Tode Menzocchis nach seinen Kartons von seinen Söhnen geschaffen worden sind. Sie bieten, da Francescos Fresken in Forli zugrunde gegangen sind, einen willkommenen Ersatz, zumal sich die Söhne sehr eng an die Stilweise ihres Vaters angeschlossen haben.

An der Fensterwand der Kapelle erblickt man das Chiaroscurobildnis des Forlivesen Cesare Hercolani mit darunter eingelassenem Marmorepitaph. Dieses wird von zwei ebenfalls a chiaroscuro gemalten Frauengestalten in faltenreichen Gewändern flankiert. Man erblickt sie in Profilstellung, auf einem Stufenthrone sitzend, die Rücken gegeneinander gekehrt. In der Rechten halten sie Spiegel, in welche sie sinnend hineinschauen. Ihre Figuren sind in barocker Art langgestreckt und haben verhältnismäßig kleine, zierliche Köpfe mit welliger, nach antiker Art aufgesteckter Frisur. Über diesen dekorativen Malereien erblickt man ein großes Wandfresco, welches die Verkündigung des Engels darstellt. Rechts kniet Maria, seitwärts gewandt, am Betpult mit über der Brust gekreuzten Armen, in rotem Untergewand und himmelblauem Mantel. Über ihrem demütig geneigten Haupte schwebt der hl. Geist in Gestalt einer Taube. Von links her tritt der von einem weißen, in bläulichen Schatten modellierten Faltengewande umwallte Engel Gabriel in stürmischer Bewegung heran. Die rechte Hand hat er in erklärender Gebärde erhoben; in der Linken hält er eine Lilie. Sein Kleid ist nach antiker Art über den Knien geschlitzt und mit Agraffe zusammengehalten. Das nackte Bein tritt hervor. Oberhalb dieser Gruppe erscheint Gottvater im Gewölk, von zahlreichen Engelsputten umgeben, deren Flugbewegungen ganz correggiesk sind. Auf der umrahmenden Scheinarchitektur — verkröpfter Architrav auf korinthischen Marmorpilastern — sitzen größere Engel in sehr starker Verkürzung.

Rechte Kapellenwand: Mariä Himmelfahrt (arg beschädigt). Die Wand öffnet sich in einer Scheinarchitektur, die einen

hohen, triumphbogenartigen Tordurchgang fingiert. Man blickt ins Freie hinaus. Oben in blauer Luft schwebt eine „Assunta“, die von einer großen Engelschar emporgetragen wird. Unten sind die erstaunten Apostel um das leere Grab geschart. Auch hier verrät die Formengebung dieser Putten correggiesken Einfluß. — Im Hintergrund öffnet sich eine Halle mit einer Aussicht auf ein altersgraues Städtchen und dahinter auftauchende blauduftige Bergzüge.

Rechter- und linkerhand schließen sich geradlinig mit Architraven abgeschlossene Durchgänge an den mittleren Torbogen an. Man blickt durch sie hindurch in einen prächtigen Säulensaal. Auf



Patzak.

Abb. 161. Menzocchischule: Mariae Tempelgang. (Forlì, San Biagio.)

ihrer Stufe sitzen zwei wundervoll bewegte Prophetengestalten, die auf Marien hinweisen und ihr verzückt nachklicken.

Eingangswand der Kapelle (links neben der Archivolte; Abb. 161): Die Wand öffnet sich scheinbar mit zwei Pilastern und darüber lagerndem, in den Untensicht gegebenem Architrav. Eine Treppe führt zu dem fingierten Raume empor. Auf der untersten Stufe stehen Zuschauer. Eine üppige, junge Frau in gelblichweißem Gewande und lichtgrünem Kopftuch wendet sich aus dem Bilde heraus dem Beschauer zu. Daneben ein Knabe, der den Worten eines im Rückenakt dargestellten Greises lauscht. Hinter dem

letzteren ist die fast ganz verblichene Silhouette einer Männergestalt sichtbar, die in den ideellen Raum hineinweist. Man blickt durch die geschilderte Wandauflösung hindurch wie auf eine Bühne, eine mit bunten Marmortafeln belegte Plattform. Links ragt eine barocke Kirchenfront auf: zwei Marmorpostamente, worauf Säulen stehen. Diese werden oben vom Architrav der Scheinarchitektur verdeckt. Die Säulen nehmen eine Kirchenpforte mit stumpfgiebeligem Tympanonsturz in die Mitte. In der Türöffnung erkennt man einen Greis und eine Frau. Hinter ihnen taucht ein mit einem Hute bedeckter Männerkopf im Raumschatten auf. Neben der Säule links (zum größten Teil verdorben) schaut ein Mann hervor, der seine Hand auf das Säulenpostament gestützt hat. Neben der rechten Säule ragt ein absidaler Tempelaufbau empor, der in seiner beschatteten Tönung einen wirkungsvollen Kontrast zum lichten Himmelsgrunde bildet. Aus der Pforte des Gotteshauses ist der Hohepriester herausgetreten. Sein Ornat besteht aus weißem Untergewand, das mit Goldquasten verbrämt ist, und einem mit Goldborten besetzten, violetten Überwurf. Auf ihn schreiten Joachim und Anna von rechts her zu. Der ehrwürdige Greis trägt ein lichtgrünes Gewand, seine Frau eine grüne Tunika, einen violetten Mantel und ein weißes Kopftuch. In andächtiger Gebärde legt sie ihre Rechte auf den Busen; ihre Linke folgt dem demütig herantretenden Kinde Maria. Dieses trägt ein rotbraunes Untergewand und einen weißen Überwurf. Auf dem Architrav der mit perspektivischer Meisterschaft gemalten Scheinarchitektur sitzt ein lieblicher Engel in gelbem Schlitzgewande, der ein Spruchband emporhält. Sein rechtes, nacktes Bein ist lässig ausgestreckt, sein linkes leise angezogen. Das Gewand hängt, den Architrav z. T. verhüllend, tief herab. —

Eingangswand, rechts: Mariae Geburt (Abb. 162). Das System der Wandauflösung ist aus symmetrischen Gründen dasselbe wie auf dem eben betrachteten Fresco. Die zum fingierten Raume emporführenden Treppenstufen, die also den wirklichen Raum mit dem illusionären in scheinbare Verbindung setzen sollen, sind teilweise übertüncht. Man blickt in die Wochenstube der Mutter Mariens hinein. Hintergrund: dunkelgrüner Vorhang. Vor ihm hebt sich das blütenweiße Bett scharf ab, auf dem Anna sich gerade aufgerichtet hat. Sie trägt ein gelbes Gewand und ein silbergraues Kopftuch. Eine Dienerin begießt, hinter dem Bett stehend, ihre Hände mit Wasser. Rechts schreitet eine Magd, eine prachtvolle Gewandfigur, in blauem Unterkleid, gelbem Überwurf und weißem Schleier, auf die Wöchnerin zu, um ihr einen Trank zur Stärkung zu bringen. Auf der Linken trägt sie ein Tablett mit einem Gefäß in der Schwebe, während ihre Rechte eine Flasche hält. Die Gestalt ist in halber Profilstellung gegeben. Links im Vordergrunde sitzt

die Hebamme in Frontalansicht (lichtgrünes Überkleid, von gelbem Gürtel zusammengehalten, weißes Untergewand), die das neugeborene Kind in Windeln einwickelt. Mit ihr unterhält sich ein junges Weib in blauem Gewande und weißem Häubchen, sich etwas niederbeugend, und ein Linnentuch in den Händen haltend. Linkerhand, ganz im Vordergrunde, erblickt man ein Körbchen mit Leinentüchern. Auf der linken Seite des Hintergrundes wird außer dem Vorhang ein vom Pilaster der Scheinarchitektur überschnittener Marmorkamin sichtbar. Auf dem Architrav der architektonischen Umrahmung thront ein Engel in gelbem Gewande.



Patzak.

Abb. 162. Menzocchischule: St. Annas Wochenstube. (Forli, San Biagio.)



Patzak.

Abb. 165. Francesco Menzocchi: St. Paulus erteilt den Kirchenvätern Vorschriften. (Forli, Stadtgalerie.)

Von denselben Meistern stammen noch zwei anmutig bewegte, fliegende Engel (neben dem Schnitzaltar der rechten Kapellenwand), die Spruchbänder halten.

Ein von Francesco Menzocchi eigenhändig ausgeführtes Fresco besitzt die Chiesa della Commenda in Faenza. Er soll es im Wettstreit mit Girolamo da Treviso gemalt haben,[81]) der im Jahre 1533 die Tribuna dieses Kirchleins mit einer prächtigen Santa Conversazione (umrahmt von einer monumentalen Scheinarchitektur) schmückte. Francesco hatte in diesem Gotteshause eine Chiaroscuri-

Dekoration um den Gedenkstein des „Fra Sabba, cavaliere Gerosolimitano", zu schaffen. Sie besteht aus einer ädikulaartigen Architektur: zwei breiten einfachen Pfeilern, die einen mit Eierstabornament dekorierten Architrav tragen. Der linke Pilaster ist mit Trophäen geziert: Harnisch, Schwert, Köcher mit Pfeilen; darüber ein Helm. Der rechte Pfeiler zeigt die Embleme der Astronomie (u. a. Sternenglobus) und anderer Wissenschaften (z. B. Bücher). Links neben dem Gedenkstein erblickt man eine malerisch gekleidete Frauengestalt mit turbanartiger Kopfbedeckung, die den Zeigefinger der rechten Hand an den Mund legt. Das in reichem Faltenwurfe fallende Gewand wird nach antiker Art am Schoße gerafft, so daß der Schlitz das edelgeformte Bein bloß läßt. Rechts vom Epitaph steht ein anmutiges Mädchen, das ebenfalls ein antikisierendes Gewand mit Überfall trägt und ein Buch in der Hand hält. Ihr Gesichtsausdruck ist der trauervoller Klage. Auf dem Architrav der Scheinarchitektur thront linkerhand in Profilstellung eine holde Muttergottes, deren Gewandung ebenfalls in seiner malerischen, antikisierenden Faltendrapierung auffällt. Sie trägt ähnlich wie die Madonnen Giulio Romanos oder Andrea del Sartos ein kokettes Häubchen auf dem in sanftem Bogen die Schläfen umschmiegenden Wellenhaar. Mit beiden Händen hält sie das Jesuskind, das auf ihrem linken Knie — ihr rechtes Bein ist ausgestreckt — auf einem Kissen sitzt und den vom Nährvater Joseph herbeigeführten, verstorbenen Fra Sabba segnet. Als Ausklänge der vertikalen Pfeiler stehen zu beiden Seiten der beschriebenen mittleren Gruppe zwei Einzelgestalten, links Johannes der Täufer, rechts eine gleichfalls prunkvoll gewandete Frau, die ein vasenartiges Gefäß auf dem Arme trägt. — Die Konturenführung dieser Frescodekoration zeigt einen flotten Schwung. Das Relief der grau in grau gemalten Gestalten ist plastisch herausgearbeitet. Diese selbst folgen in ihren Proportionen dem barocken Stilgefühl. Die Körper erscheinen langgestreckt, ihre Hüften weit ausladend und merkwürdig verdreht. Köpfe und Füße sind auffallend klein gebildet.

Ein mit dem Namen Palmezzani und mit der Jahreszahl 1536 bezeichnetes Selbstbildnis unsers Forlivesen schrieb Calzini im Einverständnis mit Venturi unserm Künstler zu.[82]) Dessen übrige in Forli befindlichen zahlreichen Gemälde haben bis jetzt nicht mit Sicherheit datiert werden können. Aus Pungileonis fleißigen Aktenforschungen wissen wir,[83]) daß Menzocchi noch einmal im Herzogtum Urbino reiche Beschäftigung fand. So malte er im Jahre 1543 für das Oratorium di Santa Croce in Urbino ein dreiteiliges Altartafelwerk mit der Kreuzabnahme Christi, für welches er am 17. Mai 1544 den Lohn empfing. Der Lokalschriftsteller Lazzari beschreibt dieses verschollene Gemälde folgendermaßen:[84]) „Sono ottimi i contrasti delle

figure, vivo e risentito è il colore. . . . Dopo quasi tre secoli sembra di fresco uscita dall' pennello dell' autore. Le figure sono nove. Vi sono poi altre due figure in lontananza. ... La vergine vôlta a parte in dolente graziosa positura e piangente, vien rappresentata in atto di non poter reggere al dolore." Zugrunde gegangen sind ferner Menzocchis Fresken in Santa Lucia in Urbino. Nur zwei Engel



Patzak.

Abb. 163. Francesco Menzocchi: Santa Conversazione. (Forli, San Mercuriale.)

soll man neben dem Hochaltare noch heute sehen. Das gleiche Los traf eine in der Chiesa del Corpus Domini befindliche Madonna.[85])

Aller Wahrscheinlichkeit nach reiste der Künstler von Urbino aus nach Loreto, wo er in der „Cappella del santissimo Sacramento" jene von Vasari[86]) überschwänglich gelobten Fresken — um den Marmortabernakel einen Engelreigen, an den Wänden der Kapelle das Opfer des Melchisedech und den Mannaregen in der Wüste; am Plafond fünfzehn Szenen aus der Leidensgeschichte des Herrn

— schuf. Bei meinen kurzen Aufenthalt in Loreto habe ich diese Fresken, da vormittags ununterbrochen Gottesdienst in jener Kapelle gefeiert wird, nicht so genau untersuchen können, als ich es gewünscht hätte. Nachmittags vollends ist die Beleuchtung sehr mangelhaft. Das eine habe ich jedoch mit Sicherheit feststellen können, daß sich Menzocchi in diesen, im dekorativen Sinne vorzüglichen Kompositionen der Art des Pordenone sehr nähert.

Aus derselben Stilepoche seines Schaffens müssen wohl auch jene Fresken gewesen sein, mit denen er das längst zerstörte Kirchlein „Della Grata" in Forli schmückte. Hebt doch Scanelli bei der Beschreibung des von einem Engelschwarm umgebenen Gottvaters die Verwandtschaft der künstlerischen Gebeweise mit jener des Friauler Meisters ausdrücklich hervor: „con tanto di sapere e con tal naturalezza, forza e spirito, da trovarsi eguale allo stesso Pordenone suo maestro ed anco supremo." [87])

Einer früheren Schaffensperiode gehören offenbar mehrere Menzocchibilder in Forli an, da sie in Einzelheiten Beeinflussung von Seiten der Genga, Giulio Romano und Andrea del Sarto verraten. So z. B. die in San Mercuriale (zweite Kapelle links) befindliche Altartafel (Abb. 163), welche eine Santa Conversazione darstellt: Der hl. Hieronymus (in gelbem Untergewand und rotem Mantel) kniet, in der Linken ein Kruzifix haltend, und die Rechte an die Brust legend, vor der thronenden Gottesmutter (rosafarbenes Kleid mit dunkelgrünem Überwurf). Der kleine Jesus neigt sich ihm in kindlich lebhafter Bewegung lächelnd zu. Die Madonna wendet ihr zierliches Haupt (auffallend schmales Oval) etwas seitwärts, um es von einem von links herbeifliegenden Engelknaben mit einem Blumenkranze krönen zu lassen. Neben dieser lichtbestrahlten Gruppe tauchen rechts im schattendunklen Hintergrunde der Nährvater Jesu (gelber Mantel) und St. Andreas (dunkelgrüner Mantel) auf, die in Gespräch vertieft sind. Der als Patron der Fischer eine Angelrute führende Heilige legt seine Rechte auf die Thronlehne. — Charakteristisch für Menzocchi ist die correggieske Flugbewegung des Engelsputtos, ferner die barock verdrehte, sitzende Pose Mariens: die Richtungsachsen ihrer Extremitäten und ihres Oberkörpers divergieren gewaltsam. Ihr auffallend kleiner Kopf steht zu Rumpf und Gliedmaßen in keinem rechten proportionalen Verhältnis. Ihre Gesichtsbildung entspricht durchaus dem Geschmack der Correggioschule. Das Jesuskind hingegen ähnelt Gengas Kindergestalten. Die Formengebung des Adoranten endlich verrät bereits den Einfluß Pordenones. Seine lange, schmale Handform ist für Menzocchi besonders typisch.

Dem Stil nach steht diesem Gemälde die jetzt in der Pinakothek von Forli befindliche hl. Familie (Nr. 147; Abb. 164) sehr nahe. Das divergierende Bewegungsmotiv der in ihrer Formengebung an

Giulio Romanos Madonnen erinnernden Maria (in orangefarbenem Kleid und himmelblauem Mantel) ist hier ähnlich, aber nicht so gezwungen wie auf dem eben betrachteten Altarbilde. Der hl. Joseph (brauner Mantel) nimmt der Mutter das ihm liebevoll entgegenstrebende Kind ab. Dieses zeigt in Zeichnung und plastischer Modellierung den durch Gengas Vorbild übermittelten raffaelesken Einfluß.



Patzak.

Abb. 164. Francesco Menzocchi: Heilige Familie. (Forli, Stadtgalerie.)

Der dem ehrwürdigen Alten über die Schulter schauende hl. Laurentius (rotes Diakonengewand) gemahnt an die Art Timoteos da Urbino. Gänzlich correggiesk mutet wiederum die Flugbewegung des über dem Haupte der Madonna schwebenden Engelknaben an, der den Zipfel eines Zelttuches an einem Baumstämmchen festknüpft. Im Hintergrunde erblickt man ein von malerischen Baumschlägen umgebenes Bauernhaus.

Von seiner vorteilhaftesten Seite zeigt sich uns Menzocchi in

seinem Hauptwerk (Abb. 165, Nr. 138 der Pinacoteca comunale, Forli), welches den hl. Paulus darstellt, wie er den Kirchenvätern Vorschriften erteilt. Der Künstler hat sich dadurch, daß er an den Längsseiten seiner Bildtafel je eine Säule auf Postament aufragen läßt, eine Bühne geschaffen. Vor dem Säulenintercolumnium steht rechts in monumentaler Haltung St. Paulus in faltenreichem, grünem Gewande, über welches ein leuchtendroter, mit Goldborten besetzter Mantel in malerischem Wurfe herabwallt. Der linke Arm ist mit beredter Handgeste den vor ihm sitzenden beiden Kirchenvätern zugewandt, der rechte weist zum Himmel empor, wo über lichtbestrahltem Gewölk Gottvater in einer Engelsglorie erscheint. Des Apostels Haupt blickt im Dreiviertelsprofil visionär aus dem Bilde heraus. In der linken Ecke des Gemäldes sitzt ein weißbärtiger Kirchenvater in Profilstellung, in reichem, goldbordiertem Bischofsornat, dessen breiter, gleichsam mit dem Spachtel ausgeführter Farbenauftrag geradezu an moderne Maltechnik erinnert. Er schreibt das Diktat des hl. Paulus in einen Folianten nieder, den ein im halben Rückenakt knieender Putto mit hoch erhobenen Armen auf dem Kopfe stützt. Auch dem andern Kirchenvater, der beinahe in Frontalstellung in der Lücke zwischen Paulus und seinem Genossen sitzt, hält ein Engelsknabe das Buch. Er kniet im Kontrapost zu seinem Gefährten. Diese beiden Knabengestalten sind in Zeichnung und Formengebung, welche die etwas massige Silhouette des noch unentwickelten kindlichen Körpers trefflich widergibt, und in der starken Verkürzung, in der man sie erblickt, ganz und gar gengesk. Ebenso die beiden auf dem Postament der linken Säulenkulisse stehenden beiden Flügelknaben, von denen der größere ein Hirtenhorn, der kleinere eine Flöte bläst. Der ältere zeigt außerdem in der Konturenführung seines ein wenig gestreckten Körpers correggiesken Einfluß. Von den Vordergrundgestalten wird ein der Säulenarchitektur nahe stehender Rundtempel und eine landschaftliche Ferne, ein auf einem Hügel liegendes, von Bäumen umstandenes Kastell, überschnitten. Die den oberen Lünettenabschluß des Gemäldes zierende reizvolle Engelsglorie werden wir später noch genauer in Augenschein nehmen. Aus der großen Zahl der sonstigen in der Vaterstadt Menzocchis befindlichen Werke[88]) greife ich noch drei an sich nicht gerade bedeutende, für unsern Zweck aber lehrreiche Tafelbilder heraus. Es sind dekorative Figuren, welche Flußgottheiten (Abb. 166, 167, 168) darstellen. In seinem hohen Alter (1563) erhielt nämlich der forlivesische Künstler noch den ehrenden Auftrag, mit Unterstützung seiner Söhne Pierpaolo und Sebastiano, im heimischen Palazzo del Consiglio, drei Säle auszumalen.[89]) Den einen schmückte er mit einem Engel-, den andern mit einem Nymphenreigen. Im dritten stellte er den Chor der neun Musen dar. Diese

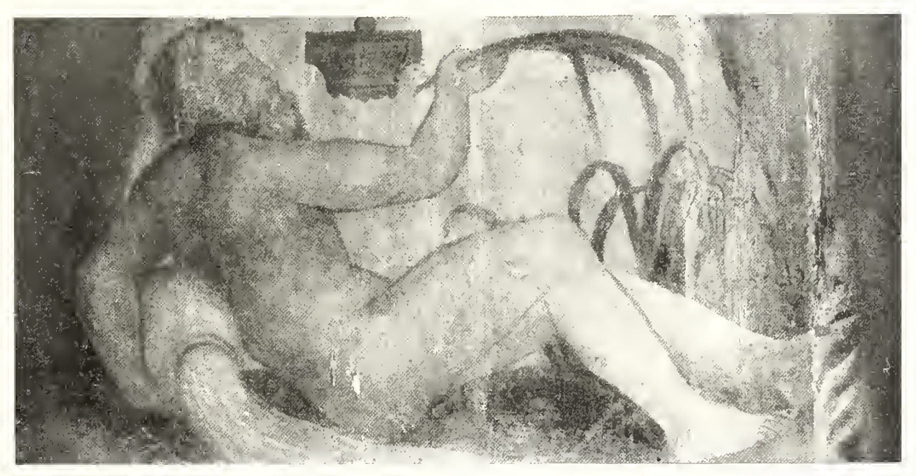
Malereien sind leider zugrunde gegangen. Nur drei Holztafelbilder des Plafonds der Sala degli Angeli, der aus Balken und eingeschalteten Kassonen bestand, sind, eben jene drei bereits erwähnten dekorativen Figuren, erhalten. Das Mittelstück des „palco“ hatte eine acht-



Patzak.

Abb. 166. Francesco Menzocchi: Dekorativer Flußgott.
(Forli, Stadtgalerie.)

eckige Form und war nach Marchesi mit folgender Darstellung geziert: „ . . . et prope arborem fatalem tremulos, et metu fere exanimos primos humani Generis Parentes, qui ab horto voluptatis minaci Cherubim gladio depelluntur. Tam vivide in istis simulatus

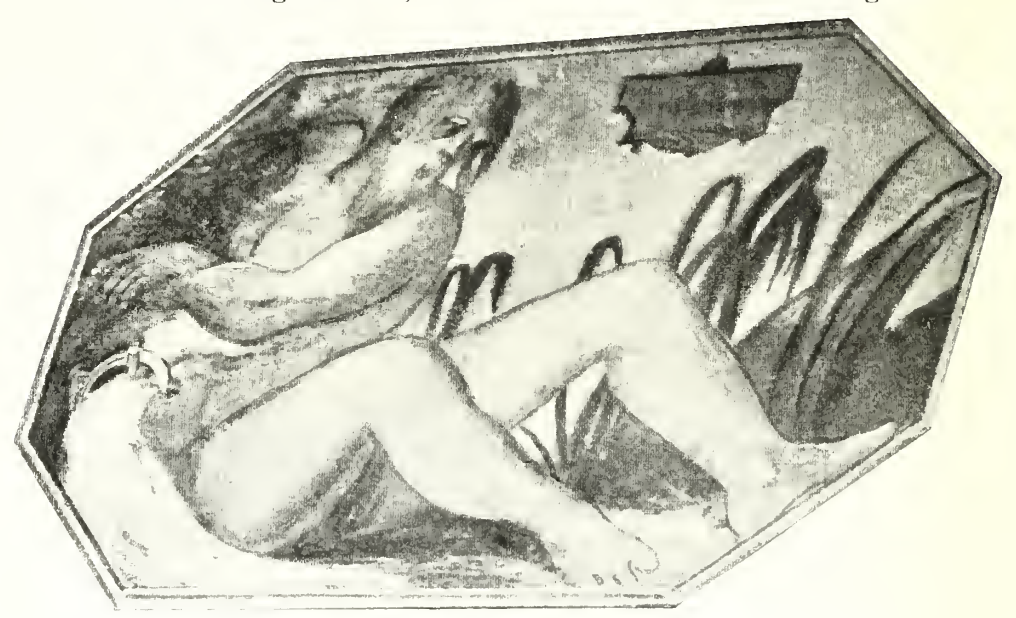


Patzak.

Abb. 167. Francesco Menzocchi: Dekorativer Flußgott.
(Forli, Stadtgalerie.)

est paventium animorum habitus ut nullo sane artis conatu melius imitari queat.“ Diese Vertreibung aus dem Paradiese umgaben vier Flußgottheiten: „Hic, et inter tigna inaurati laquearis quattuor Amnes Paradisum irrigantes . . .“ Eine dieser ziemlich großen Tafeln (2,06 × 1,15 M.) ist gleichfalls zerstört. Die drei andern Bilder, welche

die Ströme Pischon, Euphrat und Tigris personifizieren, sind, zwei im „Corridorio delle stampe“ und eine in der „Sala dell' Ebe di Canova“, aufgehängt. Es sind nackte, herkulische Greise, die sich die Spannkraft ihrer Muskeln noch bewahrt zu haben scheinen, und die ganz in der Art der antiken Flußgötter wasserausgießende Amphoren halten, oder sich auf diese stützen. Lange, weiße Bärte umwallen ihre scharfgeschnittenen, wettergebräunten Gesichter, deren Typen man besonders unter dem Lagunenvolk der Fischer wiederfinden dürfte. Diese Plafondbilder sollen nichts weiter als dekorative Füllfiguren sein. Als solche sind sie lediglich auf großzügige Silhouetten hin geschaffen, die sich vor dem lichten Himmelsgrunde



Patzak.

Abb. 168. Francesco Menzocchi: Flußgott in der Stadtgalerie zu Forli. (Sala d'Ebe.)

und dem tiefgewählten Horizont in plastischer Schärfe abheben. Mit großem Geschick sind sie in das schmale, achteckige Feld hineinkomponiert. Dunkelbraune, ausgewaschene, steile Flußufer und lichtgrüne Schilfstauden bilden den natürlichen Rahmen und einen wirkungsvollen Gegensatz zu der hellen Hautfarbe der schwerlastend hingelagerten nackten Leiber. Der markige, aber mühelos geschwungene Kontur wiegt an ihnen vor. Die Farbengebung — Menzocchi war in früheren Jahren ein Meister in der Nachahmung leuchtenden Inkarnates blühender Menschenhaut — tritt an diesen Schöpfungen zurück. Sie ist zu kreidig und rosenfarben geraten. Ganz in die Richtung der Genga-Pordenone-Schule weist die tiefe Wahl des Augenpunktes, die Vorliebe für den Kontrapost und die Verkürzung.

Auch die bekannten Fehler in der Formengebung, die für Menzocchi charakteristisch sind: verhältnismäßig kleine Füße und schmale, lange Hände, haben diese seine letzten Schöpfungen an sich. Menzocchi starb, von seinen Mitbürgern geehrt und geachtet, im Jahre 1574.[90])



Alinari.

Abb. 169. Raffaellino dal Colle: Konstantins Schenkung an den Papst. (Rom, Vatikan, Sala di Costantino.)

3. RAFFAELLINO DAL BORGO SAN SEPOLCRO, GENANNT DAL COLLE. □□□ □□□

Seltsamerweise hat Vasari über seinen Freund Raffaellino dal Colle keine zusammenhängende Vita geschrieben. Im Leben des Giulio Romano[91]) zählt er ihn zu dessen besseren „discepoli"; im Leben des Genga zu den „pittori di buona fama".[92]) Ferner erfahren wir aus dem Leben des Cristofano Gherardi da San Sepolcro, den Raffaellino in seiner Kunst unterwies,[93]) und aus den Biographien, die dem Dosso Dossi,[94]) Rosso[95]) und dem Bronzino[96]) gewidmet sind, noch einige Einzelheiten über sein Schaffen.

Es würde hier zu weit führen, den vollständigen Beweis zu erbringen, daß Hermann Dollmayrs Studie „Raffaels Werkstätte"[97]) in mehr als einer Beziehung einer gründlichen Revision zu unterziehen, und daß also z. B. auch Rafaellino dal Colle dem engeren Schülerkreise des großen Urbinaten noch zuzuweisen ist. Sonder-

barerweise ist die seit den ersten Vasariausgaben erschienene ältere kunstgeschichtliche Literatur noch nicht durchgearbeitet worden.[98]) Was für Überraschungen die Fachgenossen bei dieser allerdings mühsamen Arbeit erleben könnten, wird später meine schon seit Jahren vorbereitete Bibliographie jener Druckschriften darlegen. Hier muß ich mich mit dem Hinweis auf das tatsächliche Versäumnis und auf das Beispiel eines speziellen Falles begnügen. Grundfalsch ist es, wenn Dollmayr über Raffaellino dal Colle sagt[99]): „. . . zum Schüler Raffaels machten ihn erst Baglione[100]) und Taja, ganz folgerichtig, weil sie eben annahmen, daß die Arbeiten im Constantinssaale noch in die Lebenszeit des Meisters gefallen wären.“ Hätte der genannte Kunstgelehrte, wie gesagt, jene ältere Literatur, die er sich laut seiner Aussage in Wien merkwürdigerweise nicht hat beschaffen können, gründlich studiert, so wäre ihm dieser Irrtum nicht untergelaufen. Ein Zeitgenosse des Raffaellino dal Colle, Antonio, Maria Graziani (1537—1611), der noch obendrein aus dem Geburtsort des Künstlers, aus Borgo San Sepolcro stammt, läßt sich in seiner etwa um 1592 verfaßten Universalgeschichte „De scriptis invita Minerva“ folgendermaßen über seinen Landsmann vernehmen[101]): „Ante Christophorum (gemeint ist Raffaellinos Schüler Gherardi) in pretio fuit Raphael dictus a Collo, Julii Romani discipulus, qui Romae cum eo Constantinianam aulam sub septimo Clemente pinxit, ante sub Leone a Raphaele Urbinate caeptam . . .“ Diesen also durchaus zuverlässigen Gewährsmann kann wohl nicht Dollmayrs Vorwurf treffen, den er gegen jene dem Kunsthistoriker Lanzi nachschreibenden Schriftsteller erhebt, sie hätten nicht gewußt, daß Raffael schon vor der Ausmalung der Sala di Constantino bereits gestorben war. Ganz eben so wohlunterrichtet von der wirklichen Tatsache wie Graziani zeigt sich ferner der ebenfalls lange vor Lanzi schreibende, scharfsinnige Kunstkenner Francesco Scanelli.[102]) So weiß er genau zu berichten, daß nur die allgemeine Anordnung der Saalfresken „nach den Vorlagen und Erfindungen“ Raffaels ausgeführt worden sei. Das „parlamento alli soldati“ habe Giulio Romano gemalt, dem ein Karton Raffaels zugrunde liege. Die „historia sopra il camino“ stamme dagegen von „Raffaello dal Borgo“. Gemeint ist hiermit die Schenkung Konstantins an den Papst. Woher Rosini seine Mitteilung hat, Raffaellino habe jenes Fresco im November 1523 vollendet, weiß ich nicht[103]) (Abb. 169). Auf eine eingehende stilistische Untersuchung des Gemäldes, die nur im Vergleich mit den übrigen Vatikanfresken erfolgreich durchgeführt werden könnte, muß ich hier verzichten. Auf charakteristische Kompositionsmotive des Frescos zurückzugreifen, werde ich jedoch bei der Exegese der Imperialebilder Gelegenheit haben. Nur beiläufig möchte ich darauf hinweisen, daß auch an einigen der von allegorischen

Gestalten umgebenen Papstdarstellungen des Constantinsaales die Hand Raffaellinos dal Colle klar und deutlich zu erkennen ist. Man betrachte z. B. die Gruppe S. Silvestro I. (Abb. 170). Vor allem die



Anderson.

Abb. 170. Raffaellino dal Colle: St. Sylvester I., umgeben von Engeln und den allegorischen Gestalten der „Fides“ und „Religio“. (Rom, Vatikan, Sala di Costantino.)

allegorischen Frauengestalten der „Fides“ und „Religio“ weichen hier von der Art Giulio Romanos insofern ab, als sich fremde Züge mit jenen des Pippischen Formenkanons mischen.

Daß Raffaellino dal Colle bereits an der Innendekoration der übrigen Vatikanstanzen mitgewirkt hat, kann ich durch historische Belege nicht beweisen. Bestimmte Erwägungen machen es aber sehr wahrscheinlich. Zum mindesten muß er einige Partien jener Fresken, ich denke hier speziell an die des Heliodorzimmers, genau kopiert, und also im Gehilfenkreise Raffaels sich befunden haben, bevor er im Jahre 1524 Rom verließ,[104]) um dem Rufe Francesco Marias I. della Rovere Folge zu leisten. Denn aus dem Gedächtnis allein hätte er wohl kaum auf seinem später entstandenen Auferstehungsbilde in Città di Castello in dem einen Grabeswächter (Abb. 171) eine Figur schaffen können, die sich geradezu als eine nur in geringfügigen Einzelheiten abgeänderte Kopie der bekannten Heliodorgestalt erweist.

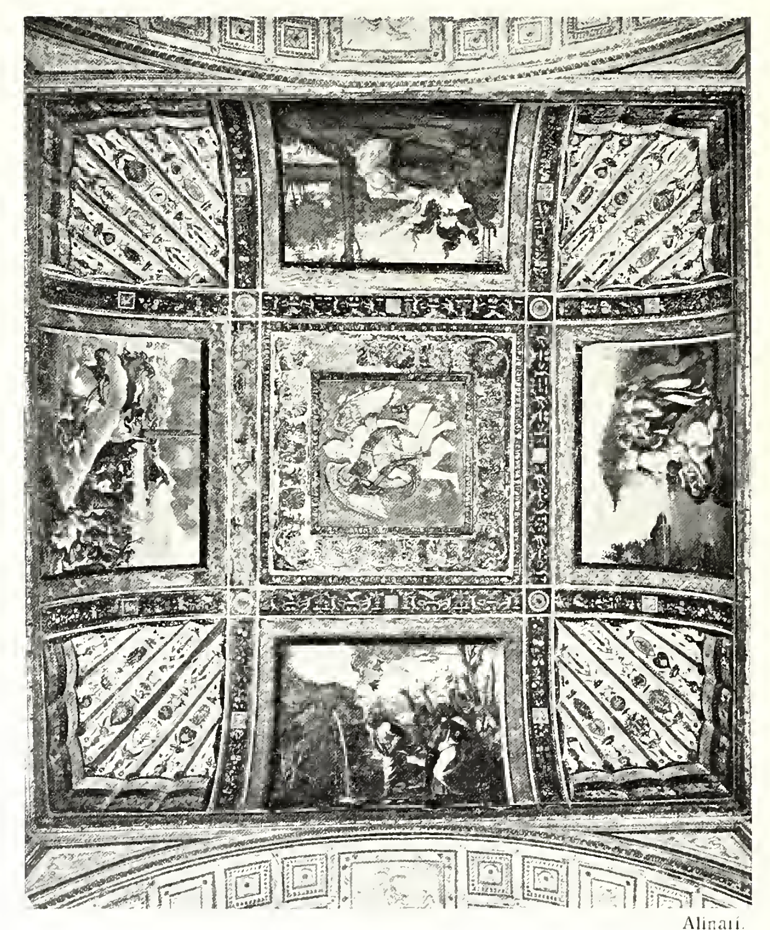
Schon der Abate Filippo Titi, der in jenem Città di Castello das Licht der Welt erblickte, in dem Raffaellino dal Colle zahlreiche Gemälde hinterlassen hat, nicht erst Agostino Taja, wie Dollmayr meinte, bezeichnete den Maler aus Borgo San Sepolcro als einen Schüler des großen Raffael, und zwar als seinen Mitarbeiter bei der Ausmalung der Farnesina. Er sagt in seinem im Jahre 1675 zum ersten Male gedruckten „Studio di pittura, scoltura ed architettura nelle chiese di Roma“ folgendes über diese Villa Suburbana[105]): „. . . quello (palazzo) de' Serenissimi Duchi di Parma già de' Signori Chigi, celebre anch' esso per l' opere, che vi sono del gran Maestro Raffaello Santio da Urbino aiutato da Giulio Romano, da Gaudentio e da Raffaellino dal Colle, villa nel Territorio di Città di Castello, non lunghi dalla strada, che conduce a Borgo San Sepolcro in un hora di camino . . ., che per altra certezza di questa verità infallibile ha lasciato Raffaellino in diuerse Chiese e Palazzi di Città di Castello sua Patria memorie bellissime del suo gran sapere. Tutti li sopradetti Allievi di Raffaello con suoi disegni dipinsero eccellentemente nella Loggia del medemo Palazzo facile a vedervi da ogn' uno, con Giouanni da Udine, che fece li festoni, ed animali attorno all' historie e sono opere di somma intelligenza.“ Ich denke, dem mit solcher Bestimmtheit ausgesprochenen Zeugnis eines so wohl unterrichteten Compatrioten des Malers von Borgo San Sepolcro gegenüber wird man kaum mehr von der Unzuverlässigkeit der Tradition und dergleichen fabeln können. Zudem, eine wirklich stilkritische Analyse des Anteils der Raffaelschule in der Farnesina steht noch aus.[106]) In Parallele hierzu müßte eine solche auch an den Giulio Romano-Fresken im Palazzo del Tè in Mantua vorgenommen werden, an denen Raffaellino dal Colle laut Vasari[107]) mitgearbeitet hat. Und wenn man schließlich mit den Ergebnissen dieser Untersuchungen das Studium der in Città di Castello, Borgo San Sepolcro und vielen kleinen umliegenden Ortschaften zerstreuten Werke Raf-



Alinari.

Abb. 171/2.
Raffaellino dal Colle: Auferstehung Christi.
(Borgo San Sepolcro, Dom.)

faellinos in Verbindung bringen würde, so müßte sich zur Evidenz nachweisen lassen, daß dieser bisher von der kunsthistorischen Forschung gänzlich unberücksichtigte Borghese, auch der Mitarbeiter des großen Urbinaten gewesen ist. Und wenn Taja ebenfalls ihn als solchen bezeichnete,[108]) und seinem „resoluten Pinsel", „per sola congettura", wie Lanzi tadelnd hervorhebt,[109]) in den vatikanischen



Alinari.

Abb. 173. Raffaellino dal Colle: Mosesgeschichten.
(Kuppelfresken der vatikanischen Loggia.)

Loggien die „Storia di Mosè nell' Oreb" (Abb. 173) zuschrieb, so kann ich nur mit Vergnügen feststellen, daß dieser Taja mehr Blick für stilistische Wesensmerkmale besessen hat, als alle seine Nachfolger zusammengenommen. Wer nämlich mit den erwähnten Mosesbildern die der Casa Santa in Loreto gehörigen Spezereibehälter aus pesaresischer Majolika vergleicht (Abb. 174), deren bildlicher Schmuck, wie Passeri nachgewiesen hat,[110]) nach den Kartons

Raffaellinos dal Colle ausgeführt wurde, wird zugeben müssen, daß jener kunstverständige Abate sich durchaus auf sein Auge verlassen konnte, und also sein Urteil mit gutem Bedacht gefällt hat.

In Rom malte Raffaellino ferner zusammen mit Giovanni da Lione an der Fassade eines in der Nähe der „Zecca vecchia in Banchi" gelegenen Hauses eine Wappendekoration des Papstes Clemens VII., und zwar rührte der Entwurf hierzu, wie Vasari mitteilt[111]) — zwei das Wappen haltende Karyatiden — von Giulio Romano her. Bald darauf führte unser Künstler nach einem Karton Pippis über der Tür des dem Kardinal Della Valle gehörenden Palastes ein Lünettenfresco aus, welches die Madonna darstellte, wie sie ihr schlummerndes Kind mit einem Tuche bedeckt. Neben ihr erblickte man den Apostel Andreas und den hl. Nicolaus.



Alinari.

Abb. 174. Spezereibehälter der Casa Santa in Loreto mit dekorativen Figuren Raffaellinos dal Colle.

Daß Raffaellino aller Wahrscheinlichkeit nach zweimal (1524 und 1530) in der Villa Imperiale gemalt hat, habe ich bereits erwähnt. Auch in dem von Genga errichteten Neubau ist er tätig gewesen.[112]) In jene Zeit fällt wohl auch die Ausführung mehrerer Aufträge im Herzogtum Urbino, von denen Ticozzi,[113]) Dennistoun[114]) und Ugolini[115]) berichten. So sollen in Urbania (Casteldurante) von ihm in der Kirche Corpus Domini die runden Lünetten mit Propheten und Sibyllen geschmückt worden sein. Außerdem soll dieses Gotteshaus zwei Geburtsdarstellungen, ein Fresco und ein Ölgemälde, von seiner Hand besitzen. Eine Altartafel lieferte er für die Levitenkirche in Sant' Angelo in Vado bei Pesaro, welche die Heiligen Michael und Sebastian in Verehrung des Jesusknaben und der Madonna darstellt. Für die Domsakristei in Urbino schuf er eine Reihe kleiner Apostelbilder; für die Kirche San Francesco in Cagli eine

Santa Conversazione, bestehend aus Maria und den Heiligen Sebastian, Rocchus und einem Bischof.[116])

Nach Beendigung dieser Arbeiten im Herzogtum Urbino begab er sich jedenfalls direkt in seine Heimat, wo er in Borgo San Sepolcro seine Werkstatt aufschlug,[117]) und diese Stadt und mehrere Ortschaften der Umgebung mit zahlreichen Gemälden versorgte. Die Entstehungsdaten dieser Werke festzustellen, ist vorderhand unmöglich, da die zur Ermittelung notwendigen archivalischen Studien erst noch in Angriff zu nehmen sind. Daher kann ich mich hier nur auf die Aufzählung dieser Gemälde beschränken, die sich in der Hauptsache auf Giacomo Mancinis Angaben[118]) stützt.

In seiner Vaterstadt also malte Raffaellino eine „Resurrezione di Cristo" für die „cappella di San Gilio ed Arcanio" des Domes, in welcher er, wie Vasari hervorhebt,[119]) unverkennbar Giulio Romano und Raffaello Sanzio nachahmte. Für die außerhalb Borgos gelegene Zoccolantenkirche schuf er eine „Assunta". Die Lünettentafel über der Sakristei des Domes, welche einen „Padre Eterno" darstellt, ist nach Mancini ebenfalls als ein Werk unsres Meisters anzusprechen. Die „Chiesa della Madonna delle Grazie" besitzt von ihm ein Marienbild. Für die Kirche San Rocco lieferte er eine „Resurrezione", auf welcher der Christus jenem des Dombildes gleichen soll. Unterscheiden sollen sich dagegen diese beiden Repliken in der Gruppierung der Soldaten und in der Landschaft. Ein Schulbild Raffaellinos (Fresco) endlich weist Mancini in der Kirche San Leo nach. Es stellt deren Namenspatron in vollem Bischofsornate dar.

Die Hauptwerke des Künstlers befinden sich in Città di Castello. Da ich mich in diesem Städtchen nur kurze Zeit aufhalten konnte, so habe ich sie leider nur flüchtig sehen können. Nur wenige von ihnen sind bisher photographisch aufgenommen worden. Seltsamerweise spricht Vasari, der doch selbst längere Zeit in der genannten Stadt gearbeitet hat, im Leben des Cristofano Gherardi nur von „alcun' altre opere per i frati de' Servi" und übergeht die besten Schöpfungen seines Freundes mit Stillschweigen. Es muß zwischen beiden Künstlern ein Zerwürfnis stattgefunden haben, wie uns noch verschiedene Bedenken nahe legen werden. Die erwähnten Gemälde, die früher in den Kirchen des Städtchens zerstreut waren und jetzt in der Pinacoteca comunale vereinigt sind, sind folgende[120]):

1. La Deposizione della Croce (Abb. 175) (Galleria Commnale No. 42; früher in der Servitenkirche).
2. L' Assunzione della Vergine (Abb. 176) (G. C. Nr. 43; früher in der Chiesa di San Francesco).
3. L' Annunziazione dell' angelo (Abb. 177) (G. C. Nr. 54; früher in der Servitenkirche).

4. La Presentazione della Vergine (Abb. 178) (G. C. Nr. 6; früher in der Servitenkirche).



Alinari.

Abb. 175. Raffaellino dal Colle: Kreuzabnahme.
(Città di Castello, Stadtgalerie.)

Außerdem besitzt die Galleria Mancini zwölf kleine Tafelbilder, auf denen verschiedene, durch das Sakrament des Altars hervorgerufene Wunder dargestellt sind. Ich habe die Gemälde der Pina-

kothek, von denen ich photographische Reproduktionen darbieten kann, absichtlich in der gegebenen Reihenfolge vorgeführt, weil sie



Alinari.

Abb. 176. Raffaellino dal Colle: Himmelfahrt Mariens. (Città di Castello, Stadtgalerie.)

gewissermaßen ein Stück Entwicklungsgang aus dem Schaffenswerk des Meisters darzustellen scheinen: einen Aufschwung vom Manierismus zu einer mehr von einer persönlichen Note durchtönten Aus-

drucksweise. Die Verkündigung und Darstellung Mariens im Tempel gehören zu diesen besseren Werken, die, wenn sie auch nicht das



Alinari.

Abb. 177. Raffaellino dal Colle: Mariä Verkündigung.
(Città di Castello, Stadtgalerie.)

überschwängliche Lob der Lokalschriftsteller verdienen, in ihrer Art anziehend, und insofern für den Kunstforscher wichtig sind, als sie tatsächlich Raffaellinos enge Zugehörigkeit zur Schule des großen

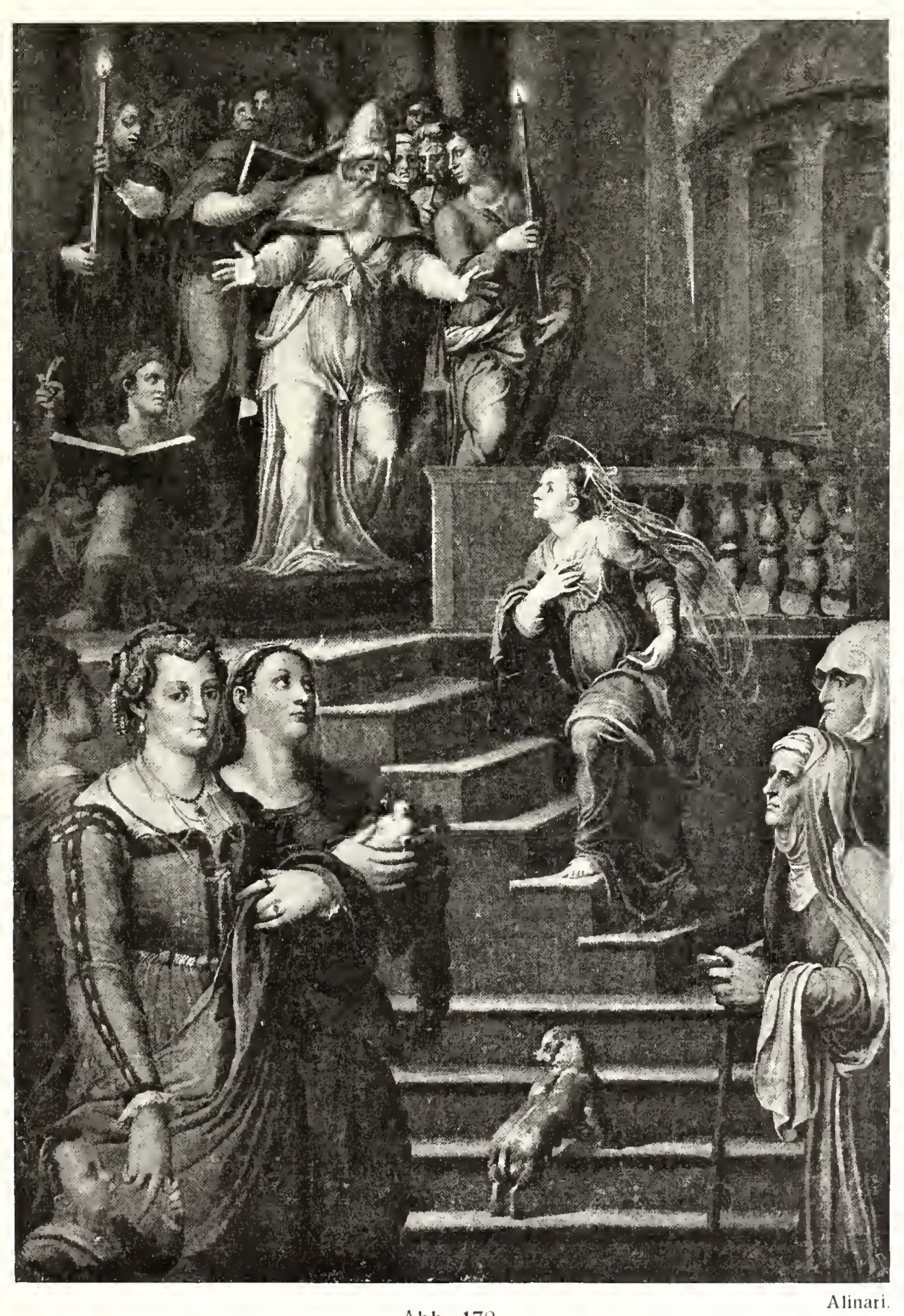
Urbinaten nahe legen. Insbesondere das Verkündigungsbild ist hierfür bezeichnend. So ist die anmutige Madonna in ihrem Gesichtstypus, in Zeichnung und Formengebung ihrer Gestalt, vor allem der Hände, ferner auch in der Gewanddrapierung, die sich durch schwungvollen Linienfluß auszeichnet, durch und durch raffaelesk. Das gleiche gilt auch von dem vor ihr knieenden Cherubim, dessen malerischer Faltenwurf den Vergleich mit den besten Gewandstudien des Urbinaten geradezu herausfordert. Die nach unserm Geschmack nicht besonders glücklich gewählte sitzende Pose der Madonna erinnert auffällig an bestimmte allegorische Gestalten des Constantinsaales, deren Kartons wohl noch von Raffael entworfen sein dürften.

Der architektonische Prospekt einer offenen Gartenhalle, die in ihrer Mittelgrundpartie an das Vestibül der Villa Madama erinnert, und deren Perspektive hervorragendes Können bekundet, gemahnt ohne weiteres an die architektonische Raumauffassung, wie sie uns auf den Hintergründen von Raffaels Kompositionen entgegentritt. Die Landschaftsvedute weist ebenfalls in dieselbe Richtung. Die beiden kleinen, in der Loggia sichtbaren Frauengestalten ähneln auffällig den Mädchen auf dem Gewölbefresco „Auffindung des Moses“ im Vatikan. Die den etwas verzeichneten Gottvater umschwebenden Engelputten sind mehr raffaelesk, als im Geschmack des Giulio Romano gestaltet.

Raffaellinos „Presentazione della Vergine“ werde ich bei der Analyse der Imperialefresken einer vergleichenden Betrachtung unterziehen.

Zu welcher Höhe künstlerischen Ausdrucks sich Raffaellino dal Colle noch im weiteren Verlauf seiner Entwicklung emporgeschwungen haben muß, läßt seine bereits erwähnte, in Citerna (Abb. 179) befindliche Altartafel vermuten, die besonders in ihrer oberen Hälfte, einem von musizierenden Engeln umgebenen, verklärten Christus, dem raffaelischen Formenideal sehr nahe kommt. Ein Bild, wie dieses, dürfte die kunsthistorische Forschung in hohem Grade anregen, dem Gesamtschaffen des noch so gut wie unbekannten borghesischen Künstlers mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden. Dieses Gemälde, die entzückenden Engelsgestalten auf den Laibungen seines Pilasterrahmens und das ebenfalls bereits erwähnte Altarwerk „La Resurrezione di Cristo“ in Borgo San Sepolcro wird uns im nächsten Abschnitt dieser Studie näher beschäftigen.

Etwa sechs Jahre nach seiner Tätigkeit in der Villa Imperiale wurde Raffaellino dal Colle von Vasari aufgefordert, ihm bei der Herstellung der für den Empfang Karls V. in Florenz (1536) geplanten Festdekorationen behilflich zu sein. Daß ihn dieser Ruf in der Heimat traf, geht deutlich aus dem Einladungsschreiben des Aretiners vom 5. März dieses Jahres hervor, wo es heißt[121]: „. . . ora,

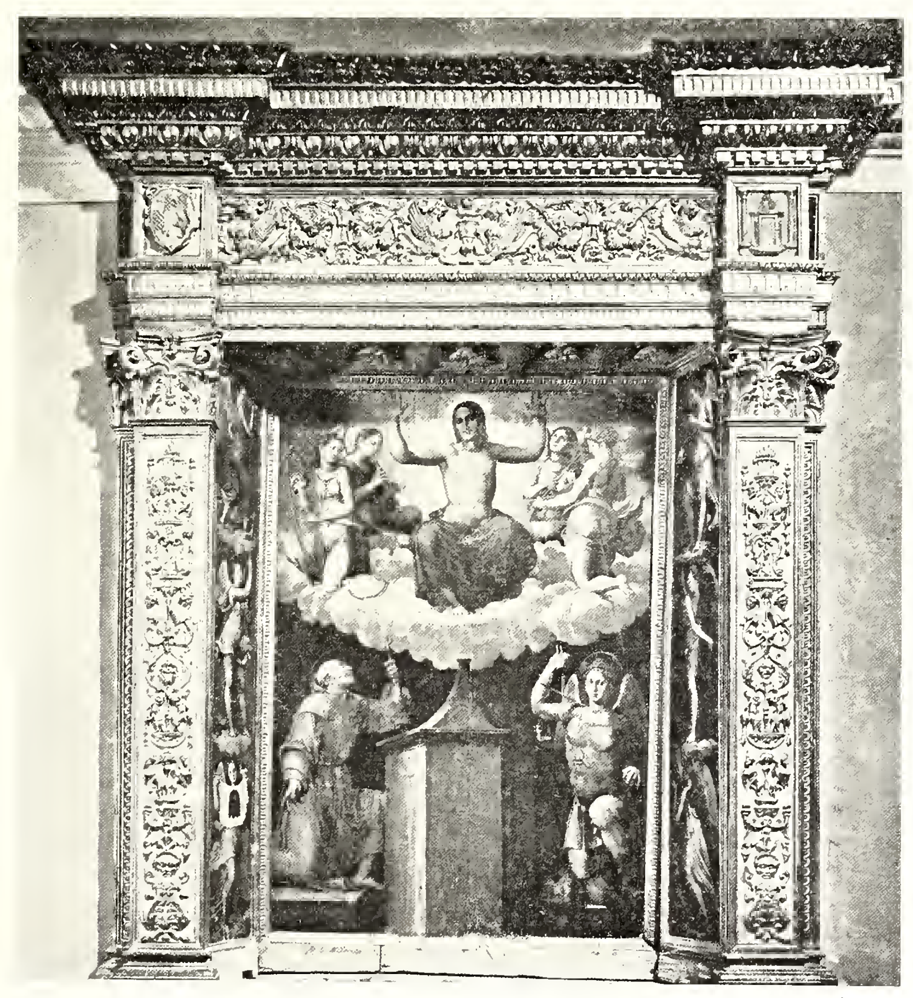


Alinari.

Abb. 178.
Raffaellino dal Colle: Mariä Tempelgang.
(Città di Castello, Stadtgalerie.)

e come amico amorevole, e come vicino . . .“ Da, wie wir später noch sehen werden, jene ganze dekorative Gattung des im 16. Jahrhundert üblichen Festwesens, der bekanntlich auch Genga seine beste Kraft widmete, zu der Behandlung des Themas „Innendekoration der Villa“ in enger Beziehung steht, so dürfte hier eine kurze Charakteristik jenes Systems am Platze sein. Vasaris sehr ausführliche Beschreibungen bieten hierzu Stoff in Fülle dar, aus dem wir jedoch nur die leitenden Ideen herausgreifen wollen. In der Regel handelte es sich um die Errichtung von Triumphbögen, die nach der von der Kunst des Altertums geschaffenen Grundform gestaltet wurden; oder um Scheinfassaden, mit denen man unvollendete Kirchenfronten oder ruinöse Bauten verhüllte. Die mit derartigen Aufgaben betrauten Künstler mußten neben Erfindungsgabe und handfester, dekorativer Fähigkeit Verständnis für das Wesen der Architektur und besonders der Perspektive besitzen. Hatten sie doch mit den ärmlichen Mitteln der Malkunst Solidkörper aus Marmor und anderen Gesteinsarten, aus Bronze und dergleichen bildsamen Materialien dem Auge vorzutäuschen. Ihre Kunst schlug also wie jene der Bühnendekoration in das Gebiet der illusionistischen Malerei, deren Eigenart wir im Laufe unserer Darstellung noch hinreichend kennen lernen werden. So hatte z. B. Vasari eine Fassade für „San Felice in piazza“ zu schaffen, „voll von Säulen und Bogen, Frontispizen, Risaliten und Verzierungen . . .“ Maler und Holzbildhauer hatten hier einander in die Hände zu arbeiten. Wir können uns aus einem an Pietro Aretino gerichteten Briefe Vasaris[122]) jenen Phantasiebau vollständig im Geiste rekonstruieren. Er bestand aus zwei Stockwerken und klang nach oben in einem Kreisbogensegment-Giebel aus. Durch ein vorgelagertes Mittelrisalit wurde er der Höhe nach in drei Teile gegliedert. Das untere Stockwerk des Mittelstückes war ein tabernakel- oder ädikulenartiger Blendbau, der sich aus zwei, auf zierlichen Basen stehenden dorischen Säulen und einem bekrönenden Tympanonfrontispiz zusammen setzte. Die von den beiden Säulen flankierte Wandfläche bedeckte ein großes Historienbild, welches Barbarossas Türkensieg bei Tunis „a chiaroscuro“ als fingiertes Steinrelief darstellte. Die an das Mittelrisalit angegliederten Kompartimente waren mit Viktorien geschmückt, deren eine als Personifikation der kriegerische Großtaten verewigenden Skulptur, und deren andere als der die gleiche Aufgabe erfüllende Genius der Malerei gedacht war. Den Sockel zierte ein heiterer Puttenreigen, der antiken Erotenspielen nachgeahmt war. Das vermittelst eines mit Mensolen durchsetzten Gurtgesimses vom Unterstock abgegrenzte Obergeschoß war ähnlich wie jener gegliedert. Das Mittelrisalit wurde hier von zwei Pilastern markiert, die ein Historienbild, „die Krönung des Königs von Tunis“, in ihre Mitte nahmen. Zu beiden Seiten

dieser Komposition erblickte man zwei Rundfelder (tondi), auf denen je zwei allegorische Frauengestalten „Felicità e Fortuna" und „L' Occasione e Liberalità" Inschrifttafeln emporhielten. Auf dem Lünettenspiegel des oberen Giebelabschlusses waren der Frieden und die Ewigkeit symbolisiert. Außerdem waren noch an passenden Stellen Trophäen in plastischem Relief gemalt: alles in allem also eine lite-



Alinari.

Abb. 179. Raffaellino dal Colle: Der verklärte Christus, umgeben von Engeln und Heiligen. (Citerna, Kirche des hl. Franziskus.)

rarisch erklügelte Dekorationskunst, die in jener Zeit das Entzücken der Großen und des Volkes bildete.

An der Ausführung dieses Werkes hatte Raffaellino dal Colle einen großen Anteil gehabt,[123]) was aber Vasari seinem Freunde Aretino gegenüber nicht erwähnte und auch in seiner eigenen Selbstbiographie verschwieg.[124])

Kurz nach 1540, als Papst Paul III. zur Demütigung des rebellischen Perugia eine Zwingburg in dessen Mauern hatte erbauen lassen, war Raffaellino dal Colle neben andern Künstlern mit der Ausmalung von Zimmern der Festung beschäftigt.[125]) Als diese im Jahre 1848 geschleift wurde, gingen die Fresken leider zugrunde. Etwa um dieselbe Zeit erhielt der Künstler durch Gengas Vermittlung einen auf mehrere Jahre berechneten Auftrag, nach Urbino zu kommen und für die Majolikenfabriken des Herzogs Guidobaldo II. in Pesaro, Casteldurante, Gubbio und Urbino dekorative Entwürfe anzufertigen.[126]) Im Verein mit ihm arbeitete damals Battista Franco in derselben kunstgewerblichen Richtung.[127]) Die unter den zahlreich erhaltenen Majoliken der genannten Fabriken (Vasen, Tellern, Schreibzeugen, Kredenzen usw.) nach Colles Zeichnungen ausgeführten Stücke sind nur zum kleinen Bruchteil herauszufinden. Passeri vermutet, daß die meisten der den Motiven Raffaello Sanzios ähnelnden Sujets auf das Konto unseres Meisters zu setzen seien. Einen großen, mit der Darstellung der „Guerra di Ravenna" geschmückten Teller, der das Entstehungsdatum 1544 trägt, und den Passeri Raffaellino zuschreibt,[128]) habe ich in der Majolikensammlung des Ateneo Pesarese vergeblich gesucht.[129]) Der erwähnte Kunstschriftsteller charakterisiert Raffaellinos Eigenart folgendermaßen: „Quel gran pittore oltre alla giustezza del disegno, e la mirabil freschezza del colorito aveva un' anima cosi formata sul gusto antico, che se tornassero al mondo i pittori del tempo degli Antonini, non difficulterebbero a credere, che que' miseri avanzi, che ne rimangono, fossero opera dell' età loro. Fama costante è qui, che questo grand' uomo molto lavorasse per le Majoliche, e per vero dire chi ha senso nella pittura, facilmente riconosce in molte di queste quel suo modo di pensare, e quella grazia, e freschezza nel colorir de' paesi, e nel frascheggiare." Ich glaube, daß namentlich manche Grotteskenmotive, die in ihrem graziösen Linienspiel und in ihren einzelnen ornamentalen Elementen sehr eindringlich an die Grottesken der vatikanischen Loggien erinnern, nach Raffaellinos Entwürfen geschaffen wurden.

In jener Zeit seines dritten Aufenthaltes im Herzogtum Urbino dekorierte er auch im Auftrage der Duchessa Vittoria Farnese, der zweiten Gemahlin Guidobaldos II., einen von Bartolomeo Genga erbauten Korridor im Stadtpalaste von Pesaro.[130]) Diese Malereien sind leider spurlos verschwunden, wie man denn überhaupt geradezu barbarisch in dieser fürstlichen Residenz gehaust hat.

Aus dem Jahre 1546 stammen die von Lanzi beschriebenen Fresken,[131]) mit denen unser Meister die Olivetanerkirche in Gubbio schmückte. Sie stellen eine Geburt Christi und zwei Szenen aus der Lebensgeschichte des hl. Benedikt dar und sollen, wie Dennistoun

betont, zu seinen besten Werken zu zählen sein. Die Geburt soll sich nach Lanzi besonders durch die ausdrucksvollen Figuren, die nach dem Leben porträtiert zu sein scheinen, und durch einen wohldurchdachten architektonischen Hintergrund auszeichnen. Oberhalb der Hauptgruppe schwebe die Gestalt einer Tugend, „che par vedervi una Sibilla di Raffaello".

Wenn man Vasaris verworrener Chronologie trauen darf, so hätte Raffaellino im Jahre vorher (1545) auf den Wunsch des Aretiners in Neapel einen kurzen Aufenthalt genommen,[132]) wo er ihn bei der Ausmalung des Refektoriums im Kloster der „frati di Monte Uliveto" unterstützte. Anfang des Jahres 1546 wäre er dann mit ihm zusammen nach Rom zurückgereist, wo er seinem Freunde Giorgio bei der Innendekoration der Sala della Cancelleria half. Nach seiner Rückkehr aus Rom hätte er somit die Fresken in Gubbio ausgeführt, nach deren Beendigung er offenbar seine Heimat wieder sah. Dort traf ihn im Jahre 1548 eine Einladung Angelo Bronzinos, nach Florenz zu kommen und ihm bei der Anfertigung von Entwürfen für die großherzogliche Gobelinweberei zu helfen.[133]) Raffaellino nahm dieses Angebot an und bewährte sich laut Vasaris Zeugnis[134]) vorzüglich in der Komposition geeigneter „disegni dei panni d'arazzo".

Die letzte Nachricht, die ich über den vielseitigen und vielbeschäftigten Künstler von Borgo San Sepolcro ermitteln konnte, ist das Datum seines Todesjahres. Nach Gualandi[135]) starb er am 12. Januar 1566.

4. ANGELO BRONZINO. □□□

Noch weniger, als mit dem Leben und Schaffen der bereits behandelten Imperialemeister, hat sich die kunsthistorische Forschung mit dem Pontormoschüler Angelo Bronzino beschäftigt. Nur als Bildnismaler ist er gewürdigt worden.[136]) Seine Tafelbilder und seine Fresken harren noch der kunstwissenschaftlichen Untersuchung. Eine solche würde natürlich eine vollständige Monographie erfordern.

Quellen für diese Aufgabe bieten außer Vasaris Nachrichten[137]) Borghinis „Riposo",[138]) Morenis „Notizie istoriche dei contorni di Firenze"[139]) und das noch unveröffentlichte „Diario di Jacopo Pontormo[140]) dar.

An der Innendekoration der Villa Imperiale war Bronzino laut Vasari nur in geringem Maße beteiligt. Auch hier berichtet der Aretiner ungenau, und er widerspricht sich. So redet er, wie wir bereits gehört haben, im Leben des Pontormo davon,[141]) daß Angelo an einem Gewölbefuß der Villa einen sehr schönen Cupido und die Kartons für die andern gemacht habe; in seiner Schrift „Degli Academici del disegno" dagegen sagte er,[142]) der Künstler habe mehrere

Figuren in Öl an die Zwickel eines Gewölbes gemalt. Wie ich noch im nächsten Abschnitt meiner Studie darlegen werde, ist der richtige Sachverhalt aus beiden Notizen herauszulesen: Bronzino führte den erwähnten Cupido eigenhändig aus und ließ, da Pontormo seine Rückkehr nach Florenz immer dringender verlangte, Entwürfe für mehrere andere Zwickelfiguren in Pesaro zurück, die aber keine Eroten, sondern allegorische Gestalten waren. Diese Vorlagen wurden dann, wie wir noch sehen werden, aller Wahrscheinlichkeit nach von Raffaellino dal Colle benützt, dem Genga die Bemalung jener Decke übertrug, und der ja auch später, wie wir uns erinnern, in ähnlicher Weise mit Bronzino zusammen arbeitete. Diese Annahme ist um so glaubhafter, als Bronzino in Florentiner Villen hauptsächlich allegorische Figuren malte, die in ihren Sujets und ihrer künstlerischen Eigenart mit jenen, die wir in der Imperiale kennen lernen werden, viele übereinstimmende Züge gemeinsam haben. So schmückte er in der einen Gartenloggia der Villa Careggi ihre „peducci“ mit fünf noch erhaltenen Allegorien, welche die Fortuna, die Fama, den Frieden, die Gerechtigkeit, die Klugheit versinnbildlichen. Am sechsten Gewölbeauflager malte Jacopo Pontormo „un Amore“.[143]) In der ersten Loggia der Villa Castello, „welche sich beim Eintritt auf der linken Seite befindet“, unterstützte er seinen Lehrer, der an den Gewölbezwickeln überlebensgroße Frauengestalten, Personifikationen der Philosophie, Astrologie, Geometrie, Musik, Arithmetik und eine Göttin Ceres schuf. Diese Malereien sind frühzeitig zugrunde gegangen.[144])

Um das Wesen solcher Einzelgestalten, die Jacob Burckhardt treffend „Existenzfiguren“ genannt hat,[145]) richtig zu erfassen, muß man sich vergegenwärtigen, daß die Pontormoschule und mit ihr auch viele anderen florentinischen Meister jener Zeit, allen voran Vasari, ihr höchstes Ideal darin erblickten, Michelangelo, dem größten Bildhauer ihrer Tage, der auch als Maler Plastiker blieb, möglichst nahe zu kommen. Ein Stimmführer jener Gruppe, Benvenuto Cellini, spricht dieses Programm klipp und klar in folgenden bezeichnenden Worten aus[146]): „Nun sieht man aber heutzutage, daß Michelangelo der größte Maler ist, der je zu unserer Kenntnis gelangte, sowohl von den Alten als von den Neuen; und zwar einzig und allein deswegen, weil er alles, was er an Malereien macht, aus den durchdachtesten Skulptur-Modellen herleitet. Und ich weiß keinen, der sich einer solchen Wahrheit der Kunst mehr näherte, als der treffliche Bronzino. Die andern sehe ich in ein Farbenmeer untertauchen und in eine bunte Zusammenstellung verschiedener Farben, womit man Bauern täuscht.“ Dieses begeisterte Lob Michelangelos ist ohne Zweifel im Hinblick auf seine Sixtinische Decke niedergeschrieben worden. Und neben der vollendeten Plastik, mit welcher

jene gewaltigen Propheten, Sibyllen und Sklaven das Taktilgefühl des überraschten Beschauers erregen und fesseln, bewunderte man vor allem die unerhörte Meisterschaft, mit welcher der große Bildner, dem natürlichen Standpunkt des Beschauers Rechnung tragend, seine Gestalten in den ideellen Raum hineinkomponierte. Seit Mantegna und Melozzo da Forlì, deren ähnliche, auf perspektivische Erkenntnisse gegründete Leistungen man sich wohl damals nicht mehr erinnerte, hatte man kühnere Verkürzungen (scorti) und glaubhaftere Untensichten (al di sotto in sù) nicht mehr gesehen. In diesem Sinne ruft denn Vasari aus[147]: „Di questa specie non fù mai pittore o disegnatore che facesse meglio che s' abbia fatto il nostro Michelagnolo Buonarroti; ed ancora nessuno meglio gli poteva fare, avendo egli divinamente fatto le figure di rilievo." Es ist jene Zeit, in der die Kreise der florentinischen Künstler und die der Kunstkenner, der „dilettanti" und „virtuosi", in scharfsinnigen Ragionamenti über den Unterschied zwischen Malerei und Skulptur und deren gegenseitigen Beziehungen zu einander sich nicht genug tun können. In Traktaten[148] und Briefen[149] handelt man mit Vorliebe über dieses Thema, und die Maler befolgen die darin aufgestellten Normen, wobei sie allerdings das erhabene Übermenschliche michelangelesker Dichterkraft in das Gewaltsame, Unnatürliche und daher künstlerisch Unmögliche verkehren. Besonders Vasaris Deckendekorationen des Palazzo Vecchio in Florenz bieten hierfür eine Fülle typischer Beispiele.

In dieser Geschmacksrichtung hatte Pontormo bereits in seiner Jugend an einem zu Ehren des Mediceerpapstes Leo X. 1513 errichteten Triumphbogen zwei allegorische Frauengestalten, „Fede" und „Carità", geschaffen, die man in Florenz in dem angedeuteten Sinne als vorzügliche Proben jener „maniera nuova" begrüßte, und der nach Vasari sogar Michelangelo selbst seinen offenen Beifall gezollt haben soll[150]: „Questo giovane sarà anco tale, per quanto si vede, che se vive e seguita, porrà quest' arte in cielo." In diese Fußstapfen trat also auch Pontormos Schüler, Angelo Bronzino; und nach dieser Stilcharakteristik der ganzen Schulrichtung wird es uns nicht schwer fallen, unter den Fresken der Villa Imperiale jene Darstellungen zu erkennen, denen Bronzinos Entwürfe zu Grunde liegen.

5. DIE GEBRÜDER LUTERI: GIOVANNI, GENANNT DOSSO DOSSI, UND GIOVANNI BATTISTA. □□□

Eine zusammenhängende Biographie der beiden Ferraresen zu schreiben, ist vorderhand unmöglich, da die Hauptsumme der reinhistorischen Vorarbeit noch zu leisten ist. So sind z. B. die durch

langwierige archivalische Studien gewonnenen Ergebnisse Adolfo Venturis[151]) unzureichend, zumal sie sich fast durchweg auf Dossiwerke beziehen, die längst nicht mehr existieren. Die stilkritische Untersuchung der erhaltenen Schöpfungen, die nach allen Himmelsrichtungen hin zerstreut wurden, zu unternehmen, wäre ich nach langjähriger Vorbereitung in der Lage, da ich die Originale bis auf wenige Ausnahmen sämtlich an Ort und Stelle studiert habe. Das würde naturgemäß nur in einer sehr umfangreichen Sonderstudie zu ermöglichen sein, die ich erst für später in Aussicht stellen kann. Für den vorliegenden Zweck muß ich mich begnügen, nur jene charakteristischen Züge des dossesken Schaffens zu beleuchten, welche zur Ermittlung des Anteils dienen können, den die Luteri an der Innendekoration der Villa Imperiale geleistet haben. Im Gegensatz zu Thode[152]) bin ich überzeugt, daß man Vasaris Angaben über das von Girolamo Genga geleitete Unternehmen trauen darf. Ich erinnere noch einmal daran: Der Aretiner war mit dem Urbinaten befreundet und stand mit dessen Sohn und Schwiegersohn in regem, persönlichem Verkehr. Wenn ich auch Vasaris Auslassungen über die Dossi,[153]) deren phantasievolle Farbendichtungen seine etwas hausbackene, nüchterne Natur nicht recht verstehen konnte, als Ausfluß mißgünstiger Regungen ansehen muß, so kann ich doch aus dem eben angegebenen Grunde nicht glauben, daß das erwähnte Vorkommnis mit dem Imperialezimmer völlig aus der Luft gegriffen sein sollte. Welcher Wohnraum hierbei nur in Frage kommen kann, werden wir bei unserer stilkritischen Untersuchung der Fresken zu erwägen haben. Vasari hebt ausdrücklich hervor, daß die Ferraresen von Francesco Maria beauftragt worden seien, in seiner Villa hauptsächlich L a n d s c h a f t e n zu malen. Bei meinen Dossistudien bin ich nun zu dem Ergebnis gelangt, daß auch auf den Gemälden des älteren Luteri die landschaftlichen Hintergründe in der Regel von Battista ausgeführt worden sind. Dosso Dossi wußte das Können seines Bruders auf diesem Gebiete zu schätzen und zog ihn gern zur Mitarbeit bei seinen Kompositionen heran.[154]) Wo jedoch dieser auch als Figurenmaler s e l b s t ä n d i g auftritt, erweist er sich in fast allen Fällen als ein Manierist, der allerdings auch dann noch durch reizvolle Einzelheiten anziehend bleibt. Demnach glaube ich, daß Lanzi mit seiner Vermutung das Richtige getroffen hat, Battista a l l e i n habe jene beschämende Entlassung aus den Diensten des Herzogs von Urbino dadurch verschuldet, daß er sich nicht damit zufrieden gab, Grottesken und „paesaggi“ zu malen, sondern daß er auch als „figurista“ in der Villa Imperiale habe glänzen wollen.[155]) So hätte denn auch den älteren Luteri Vasaris Tadel unverdientermaßen mit getroffen. Jedenfalls hat der Künstlerbiograph, als er später (1566) einige Hauptwerke des großen Meisters von Ferrara

kennen lernte, sein früheres, abfälliges Urteil wieder gut zu machen gesucht, indem er erklärte[156]): „. . . per questa (Baccanaria) merita lode e nome di pittore eccellente.“ Bei der Ausmalung der Sforzavilla scheint mir überhaupt, was ich noch beweisen werde, in vorwiegendem Maße Battista beschäftigt gewesen zu sein. Daher möchte ich es denn hier in erster Linie versuchen, seine Eigenart zu ver-



Anderson.

Abb. 180. Dosso Dossi: Ruhe auf der Flucht. (Florenz, Palazzo Pitti.)

anschaulichen, so weit es für unser Thema in Betracht kommt. Jene des älteren Bruders werde ich später an geeigneter Stelle in ihren Hauptzügen berücksichtigen. Thode hat die „maniera“ der Landschaftskunst, in der sich Battista laut Vasaris Bestätigung auszeichnete, folgendermaßen charakterisiert[157]): „Da handelt es sich nicht um naturalistische Wiedergabe der wirklichen Natur, sondern um freies Schalten einer ihrer Freiheit sich erfreuenden künstlerischen Ein-

bildungskraft. Auf kleinem Raum sind möglichst viele, verschiedenartige und durch ihre Ungewöhnlichkeit die Aufmerksamkeit fesselnde, häufig auch ganz willkürlich und bizarr gebildete Elemente der Landschaft zusammengedrängt, ganz so, wie wir es auch auf den Hintergründen der Bilder der Dossi gewahren. Da sieht man hoch auf Bergen thronende Städte, hinter oder neben denen grell mit weißen Streiflichtern beleuchtete Felsen schroff und ungeheuerlich emporragen. Fein silhouettierte, bräunliche Bäume heben sich von dem Himmel ab, mit lichtgrünen Gebüschen sind Felsen und Wiesen besetzt. Dann wieder schweift der Blick auf blaues, von hohen Bergen umgebenes Meer hinaus, aus dem zackige Felsengruppen, zu deren Füßen sich eine Stadt angesiedelt hat, emporragen. Oder man sieht in Flußtäler hinein, die durch menschliche Niederlassungen belebt sind. Ähnliche Berge, ähnliche Seen, ähnliche Meeresgestalten erinnert man sich nicht, je gesehen zu haben, doch aber glaubt man gern an ihre Möglichkeit, ergötzt sich an der kecken Schöpferlust der Künstler, an den breiten, sicheren Pinselstrichen, mit denen dieses Naturganze hingesetzt ist. Trefflich stimmt zu der Formenerfindung die Beleuchtung, das kühle, weiße Licht, das fast kreidig auf den Bergen und Felsen liegt, die feinen rosa Töne, deren Entstehung man sich aus dem Sonnenlicht nur schwer erklären kann, das helle, zarte Grün des Vordergrundes. . . .“

Im allgemeinen sind Thodes Beobachtungen zutreffend, so weit sie auf eine Erklärung oder vielmehr Umschreibung des Begriffes „Phantasielandschaft“ ausgehen. Sie kennzeichnen aber, wie wir noch sehen werden, nur das reinoberflächlich-typische Moment des Phänomens, das schließlich auch dem nur auf positive und negative Auffälligkeiten achtenden Laien auffallen dürfte. Zudem enthalten sie mancherlei Irrtümer, die richtig zu stellen sind. So ist z. B. die Charakterisierung der technischen Mache Battistas, seiner Pinselschrift, ganz falsch. Auf welchem seiner Bilder mag Thode wohl die „breiten Pinselstriche“ gesehen haben, „mit denen dieses Naturganze hingesetzt ist?“ An den spärlichen Resten dossesker Landschaft, die ich in Pesaro nachweisen kann, schwerlich! Zudem hätten die landschaftlichen Hintergründe der Tafelbilder Dossis Thode das gerade Gegenteil seiner Behauptung vor Augen halten können. Hier ist vielmehr alles spitzpinselige Kleinarbeit. „Exempla docent!“ Betrachten wir z. B. eines der Frühwerke, die im Palazzo Pitti in Florenz befindliche „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (Abb. 180), das Jacob Burckhardt unter die noch „ganz ferraresischen“ rechnet.[158]) Sehen wir hier von der stark verzeichneten Figurengruppe ab, die, beiläufig bemerkt, ein merkwürdig deutsches Gepräge an sich hat. Ihre herrliche landschaftliche Umgebung bestätigt ohne weiteres das, was ich über Battistas Handweise sagte.

Wir haben uns an den Saum eines schattenkühlen Laubwaldes zu versetzen. Seine Blättermassen sind zu einer großen, malerischen Silhouette zusammengefaßt, um die Ferne — sanft abfallendes Terrain, am Horizont das in Duft verschwimmende Meer — räumlich weit zurück treten zu lassen. Und nun betrachte man einmal genauer das



Poppi.

Abb. 181. Lorenzo Costa: Vermählung der hl. Cäcilie.
(Bologna, Oratorio di St. Cecilia.)

Volumen dieser Blättermassen! Mit welch' liebevoller Genauigkeit, man möchte sagen, mit einer peinlichen, zeichnerischen Schärfe sind die Zweiggruppen, die einzelnen Blätter und Blättchen voneinander gelöst und plastisch aus dem Dunkel herausgearbeitet! Diese Details sind mittels eines spitzen, vollen Pinsels mit einem pastösen, aus

gebrochenem Gelb bestehenden Pigment auf eine dunkelgrüne Untermalung aufgesetzt. Von einem breiten Strich ist da keine Rede!

Findet sich diese Stileigentümlichkeit bei früheren Ferraresen, oder sonst bei einem der italienischen Maler des 15. und 16. Jahrhunderts? Bei Lorenzo Costa (Abb. 181), dem angeblichen ersten Lehrer[159]) der Dossi, keineswegs. Hat er doch vielmehr durch Francias Vermittlung jene durchsichtigen, fein silhouettierten und zierlich stilisierten Baumformen von Perugino übernommen, die wie in die Luft gehaucht aussehen. Selbst der in den jungen Schaffensjahren der Luteri noch nicht lange verstorbene Giorgione zeigt in seiner Landschaftsauffassung einen ganz anderen, mehr großzügigen Charakter (Abb. 182). Auch er liebt aber noch durchsichtige stilisierte Bäume, die also noch der älteren Richtung angehören. Woher



Anderson.

Abb. 182. Giorgione: Thronende Madonna in Castelfranco (oberer Gemäldeausschnitt.)

stammt also dieser „Stile nuovo" in der italienischen Landschaftsmalerei? Thode spricht von „Geheimnissen im Zusammenhang der geistigen Entwicklung des Menschengeschlechtes", die es so gefügt hätten, daß, während Dossi seine phantastischen Landschaften malt, im fernen Norden ähnliche Gebilde entstehen[160]): „Was von den Dossi auf weite Wandflächen mit breitem Pinsel verteilt wurde: mit unnendlicher Liebe durchgebildet, im engen Rahmen kleiner Tafelbilder zusammengeschlossen, erscheint es bei den beiden Begründern der eigentlichen niederländischen Landschaftsmalerei, Herri met de Bles und Joachim de Patenier." Daß auch diese Charakteristik im Hinblick auf die Maltechnik Battistas verfehlt ist, brauche ich nicht mehr zu beweisen. Ich glaube aber auch, daß man keineswegs zur Erklärung des genannten Phänomens zu geheimen Fäden im Werde-

prozeß menschlicher Kultur seine Zuflucht zu nehmen braucht. Weist nicht die dosseske Landschaft vielmehr mit allen ihren Eigentümlichkeiten auf das Vorbild eines unserer größten, nordischen Maler handgreiflich hin, der gerade in der Zeit, als die Gebrüder Luteri lernten, Venedig besuchte und von den zeitgenössischen, italienischen Malern um seiner detaillierenden Meisterschaft willen hoch



Anderson.

Abb. 183. Dosso Dossi: St. Johannes auf Pathmos. (Ferrara, Stadtgalerie.)

gefeiert wurde? Ich erinnere daran, daß damals Dürers Stiche und Holzschnitte in Italien von Hand zu Hand gingen, daß sich z. B. Maler wie Pontormo durch die Manier des nordischen Meisters desorientieren ließen,[161]) daß Große wie Raffael und Tizian keinen Anstand nahmen, besonders landschaftliche Motive des Nürnberger Künstlers in ihren Kompositionen zu verwerten. Finden wir nicht gerade auf diesen landschaftlichen Veduten unseres Albrecht Dürer jenes

typische, offenbar der Grabsticheltechnik durchaus entsprechende, scharfe Absetzen und Umgrenzen der bildformenden Massen, jene gleichsam ziselierende Gliederung der Büsche und Bäume, diese liebevolle, genaue Schilderung der Kräuter und Blumen, der Gräser und Steine im Vordergrunde der bildlichen Darstellung? In der Tat steht Battista Luteri in der Gestaltung seiner Landschaft Dürer entschieden näher, als unserm großen deutschen Altmeister z. B. Campagnola, der den nordischen Einfluß in bereits etwas verwaschenen, verblasenen Formen widerspiegelt.[162])



Anderson.

Abb. 184. Due Dossi: Der hl. Evangelist Johannes, St. Bartholomeus und zwei Stifter. (Ausschnitt.)
(Rom, Privatgalerie des Fürsten Chigi.)

Völlig unhaltbar sind ferner Thodes Ausführungen bezüglich der kompositorischen Grundelemente dossesker Landschaft, wenn er unter anderem sagt: „Ähnliche Berge, ähnliche Seen . . . erinnert man sich nicht, je gesehen zu haben . . .“ Wer Italien mit offenem Auge zu Fuß durchwandert hat, wird besonders in jenen an die gigantische Alpenwelt angrenzenden Gegenden nicht selten ganz ähnliche phantastische Landschaftsmotive entdeckt haben, wie sie Battistas sogenannten „Phantasielandschaften“ wiedergeben. Insbesondere das Dolomitengebiet weist eine überreiche Fülle jener, von den Naturgewalten seltsam gemodelten sedimentären und plutoni-



Anderson.

Abb. 185. Battista Luteri: Ausschnitt aus dem Bruderschaftsbilde „Santa Maria della Neve". (Modena, Stadtgalerie.)

schen Gesteinsformationen auf, die an pittoreske Burgen oder Türme, an bizarre Säulen und Pyramiden erinnern. Da wir aus Cittadellas Forschungen mit Bestimmtheit wissen,[163]) daß die Luteri aus dem Dörfchen Dosso im Trentino stammen, wo solche Bergformen sehr häufig auftreten, so darf uns Battistas Vorliebe für sie nicht Wunder nehmen. Man hat also bei ihm auch gar nicht nötig, sie etwa aus



Anderson.

Abb. 186. Dosso Dossi: Die Zauberin Circe. (Rom, Villa Borghese.)

byzantinischer Quelle herzuleiten, wie das Kallab bezüglich ihres Vorkommens in der toskanischen Landschaftsmalerei getan hat.[164])

Wo anders, als in jenen Alpengegenden fänden wir auch eine so phantastisch und willkürlich anmutende Zusammendrängung krasser Gegensätze, wie: zackige, unersteigbare Felsenwände, deren Fuß seltsam geformte Seebecken umschmiegen; hier totes, unfrucht-



Anderson.

Abb. 187. Dosso Dossi: Geburt Christi.
(Modena, Stadtgalerie.)

bares Gestein, und dort üppige Vegetation der fruchtbaren Talsohle: alles eng beisammen. Und welcher Wanderer hätte in jenen wildromantischen Tälern nicht Licht- und Farbenspiele erlebt, die ihn wie mit einem Zauberschlage in ein Feenreich zu versetzen schienen! Das „kühle, weiße Licht, das fast kreidig auf den Bergen und Felsen liegt, die feinen, rosa Töne, deren Entstehung man sich aus dem

Sonnenlicht nur schwer erklären kann(!) . . .", wem wäre das alles nicht schon in jener Gebirgswelt zur wunderbaren Wirklichkeit geworden! Wo anders als dort sind jene malerischen Städtchen und Kastelle so charakteristisch, die wie Adlerhorste auf schier unzugänglichen Felsenkuppen thronen! Und wo es sich nicht um alpine Gebirgsszenerien handelt; wo der Künstler z. B. am Fuße von Tuffkegeln und Sandhügeln hingelagerte Städte und Weiler malt, oder solche, die, auf einem Steilufer thronend, das blaue Meer über-



Alinari.

Abb. 188. Dossoschule: Judith.
(Modena, Galleria Estense.)

ragen, weiß er dem Motiv eine möglichst malerische Wirkung abzugewinnen. Er ist, um es kurz zu sagen, der erste Italiener, der das Land Hesperien mit Aug' und Seele unseres nordischen, tiefgründigen Naturempfindens schaut und schildert. Ist er doch sozusagen kein Vollblutitaliener, wie schon sein guter deutscher, nur italienisierter Name Luther besagt.[165])

Was der dossesken Landschaft einen weiteren phantastischen Zug verleiht, sind die eigentümlichen Turm- und Hausformen seiner

Städte und Dörfer, in denen er allerdings in freier Schöpferlust antike Reminiszenzen mit durchaus nordischen Bautypen zusammenstellt. Da Thode dieses charakteristische Merkmal gänzlich unberücksichtigt gelassen hat, so will ich hier das Wesentliche darüber sagen.

Neben zylindrischen Türmen, die oben auf einem Konsolenkranz eine zinnenbekrönte Plattform tragen, erblicken wir solche von regulärer, prismatischer Gestalt, mit quadratischem oder oktogonalem Grundriß. Ihren oberen Abschluß bildet nicht eine ebene Terrasse, auf welcher sich die kleine Capanna der mittelalterlichen, italienischen Verteidigungstürme erhebt, sondern sie sind mit einem hohen Steildach bekrönt, das aus zwei trapezoiden und zwei trigonalen Flächen zusammengesetzt ist. Das ist ohne Zweifel eine Bedachungsart, wie sie die italienische Architektur nicht kennt. Im Trentino, wo germanische und romanische Kulturelemente sich eng vermischen, habe ich sie oft gesehen. Die landschaftlichen Hintergründe Dürerscher Stiche geben zahllose Beispiele solcher Bauformen her. Man vergleiche z. B. das Blatt „Der hl. Antonius“ (1519)[166]) und dazu Dossis hl. Johannes auf Patmos in Ferrara (Turmhaus und achteckiger Turm mit steiler Haube) (Abb. 183), ferner sein herrliches, den Fürsten Chigi in Rom gehöriges Ölgemälde „S. Giovanni Evangelista, S. Bartolomeo e due devoti“ (Turmhaus) (Abb. 184), Battistas „Vergine e confratelli di Santa Maria della Neve“ (Abb. 185) in Modena (Rundtürme und einer mit dem bewußten Steildach), ferner Dosso Dossis „Circe“ (Abb. 186), in Rom (Rundtürme mit Konsolenkranz). Manche dieser Bautypen erinnern geradezu an unsere deutschen Ritterburgen. Der quadratische Bau wird hier oben an seinen Ecken von vier mit Zeltdächern gedeckten Türmen flankiert und trägt in der Mitte seiner Plattform einen Spitzhelm. Man betrachte z. B. die Geburt (Abb. 187) in Modena (hier runde, vom Boden aufsteigende Flankentürmchen, die ein niedriges Walmdach in die Mitte nehmen), ferner das Schulbild „Judith“ (Abb. 188) in Modena (ganz burgenartiger Turm). Außer diesen Türmen gewahren wir auf der dossesken Landschaft baptisterienartige Oktogonalbauten (vgl. Verkündigung in Ferrara) (Abb. 189), ferner Gebäude mit tempelartigem Tympanongiebel (vgl. Hl. Hieronymus in Wien; Abb. 190), ferner loggienartige Rundbogenhallen, die auch zuweilen wie Viadukte aussehen (vgl. Die vier Kirchenväter in Dresden, Maga Circe in Rom, das Bruderschaftsbild „della Neve“ in Modena) (Abb. 191, 186, 185). Auf der Geburt in Modena (Abb. 187) vollends erblicken wir neben ausgesprochenen nordischen Bauformen eine Nachbildung der Trajanssäule und einen geisterhaft beleuchteten Obelisken.

Diese Beobachtungen haben wir an Tafelbildern des Battista und Giovanni Luteri angestellt, deren landschaftliche Veduten

aber sämtlich dem jüngeren Bruder gehören. Von den Landschaften, die Battista in Ferrara und anderwärts, wie z. B. in Trient, a fresco gemalt hat, und deren Eigenart Vasari als „la maniera tedesca" bezeichnet, ist leider nichts erhalten geblieben.[167]) Nur ein allerdings kärglicher Freskenrest ist mir bekannt geworden, welcher



Alinari.

Abb. 189. Dosso Dossi: Mariä Verkündigung. (Ferrara, Stadtgalerie.)

der engeren Luterischule angehört, und dessen allgemeine Charakterisierung ich hier als Abschluß meiner Untersuchung der dossesken Landschaftskunst vornehmen will. Im Vorzimmer des sonst sehr schwer zugänglichen „Casino del teatro Estense" in Ferrara, welches sich in der Nähe der auf dem Corso della Giovecca stehenden Villa „La Palazzina" erhebt, sah ich einen a fresco gemalten, oberen Wandfries. Er besteht aus einem Gurtgesims und einer oberen,

breiten Bordüre, die von schlichten, ionischen Pilastern gegliedert wird. Diese sind in Ziernischen erleichtert, in denen schlanke Bronzestatuetten nachgeahmt sind. Immer zwischen zwei Pfeilern öffnet sich eine kartuschenartig umrahmte Fensterluke, durch welche der Blick scheinbar ins Freie hinausschweift. Diese Landschaften zeigen durchweg die geschilderten charakteristischen Merkmale der dossesken „paesaggi", wie sie uns auf den Tafelbildern der Malerbrüder entgegentraten: z. B. eine malerisch zusammengewürfelte Gruppe phantastischer, verwitterter nordischer Giebelhäuser mit Turm, umgeben von bräunlichen Buschsilhouetten; im Vordergrunde lichtgrüne,



Löwith.

Abb. 190. Battista Luteri: Hl. Hieronymus.
(Wien, Kais. Galerie.)

zartgestrichelte Bäume und Sträucher, in der Ferne ein blauduftiger, bizarr geformter Bergkegel und darüber weißes Cirrusgewölk. All' diese Einzelformen werden von einer einheitlichen Lichtquelle her nur partiell, aber geisterhaft aufleuchtend bestrahlt. An den Gebäuden sind die der Lichtquelle zugekehrten scharfen Kanten, Zacken, Bögen, Lisenen, Konsolenfriese usw. durch gelblichweiße Lichtstriche haarscharf hervorgehoben. Auf Büschen und Bäumen sind die einzelnen Blattkonturen und ganze Zweigpartien mit spitzpinselig, pastös aufgesetztem, weißgelbem Pigment gestrichelt, beziehungsweise getupft. Die malerische Behandlung und Durchformung der in großen, wirkungsvollen Silhouetten abgerundeten Laubmassen macht auch hier den Eindruck, als ob sie in ihrer zeichnerischen

Schärfe ihre Technik von der Kunst des Grabstichels entlehnt habe. Auch die aus dem blauen Dämmerduft der Ferne auftauchenden Schrofen und Zacken phantastischer Bergzüge zeigen hier grell aufblitzende, kreidige Lichter. Es glüht wenig gesättigte, warme Farbe aus Battistas Veduten. Alle Lokalfarben sind vielmehr zu kühlen,



Alinari.

Abb. 191. Battista Luteri: Die vier Kirchenväter.
(Dresden, Kgl. Galerie.)

gelblichen, oder silbrig-bläulichen Zwischentönen gedämpft und gebrochen.

Einen etwas „geleckten" Abklatsch der merkwürdigen, von Battista Luteri geschaffenen Landschaft zeigen uns viele Bilder seines Nebenbuhlers Garofalo (Abb. 192), der aber in figuraler Beziehung der Raffaelschule viel näher steht.

Daß auch Dosso Dossis jüngerer Bruder zu ihr in enger Beziehung getreten sein muß, ist von einigen Kunstforschern nur zag-

haft und ohne begründenden Nachweis vermutet,[168]) von andern dagegen energisch bestritten[169]) worden. Das Streitobjekt bildet hierbei der landschaftliche Hintergrund auf Raffaels Madonna di Foligno (Abb. 193 und Abb. 194).

Man sehe einmal alle landschaftlichen Hintergründe des Raffaelwerkes durch und vergleiche sie mit dem in Frage stehenden Ge-



Alinari.

Abb. 192. Garofalo: Madonna mit dem Jesusknaben, Heiligen und Stiftern.

mälde. Dollmayr hat seine Vedute dem Francesco Penni zugeschrieben. Auch er aber hat noch jene in letzter Quelle von Perugino herstammenden stilisierten Baumsilhouetten, die zart gefiederten Zweige. Auf der Landschaft der Madonna von Foligno aber treten charakteristische Züge hervor, die der venezianisch-ferraresischen Art entsprechen. Guthmann[170]) sieht in ihr die Frucht einer neuen An-

schauung. Er sagt: „Den Vordergrund schmücken Gruppen von Pflanzen, die noch mit derselben Schärfe ausgeführt sind wie auf den Bildern in Florenz, und wie auf dem ‚Parnaß'. Durch breite Lagen von hellstem Grün und dunkleren Tönen gliedert er die Fläche räumlich."

Es stimmt: mit einer gewissen „Schärfe", wir wollen lieber sagen, Detailliebe, behandelte Raffael die Vordergründe seiner Florentiner Bilder, so z. B. auf seiner Madonna im Grünen (Wien). Wie ganz anders erscheinen dagegen die Kräuter und Gräser, ja besonders die Rasenbildung auf der Madonna von Foligno! Von

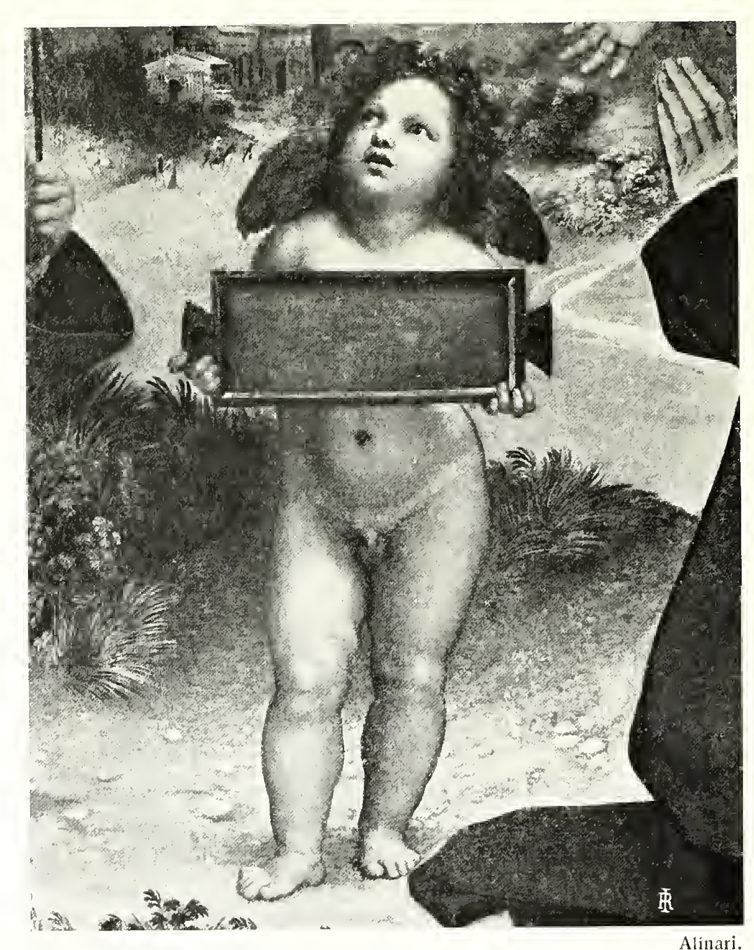


Patzak.

Abb. 193. Ausschnitt aus Raffaels Gemälde „Madonna von Foligno". (Rom, Vatikanische Galerie.)

breiten Lagen Grüns kann ich hier nichts erblicken. Vor dem Original selber wird man an eine nordisch anmutende, spitzpinselige Behandlung erinnert. Dazu kommt noch die merkwürdige, beinahe parallele Strichlage der Grashalme, die, wie wir an Frühwerken der Dossi (Abb. 180 und Abb. 190) (z. B. Riposo in Egitto, Pitti, oder Hl. Hieronymus in Wien) beobachtet haben, ein charakteristisches Merkmal dieser Ferraresen ist. In meiner Dossimonographie werde ich den Nachweis erbringen, daß Battista Luteri ein Schüler Francesco Pennis gewesen ist, also zur Raffaelschule in engster Beziehung gestanden hat. Diese Tatsache legt schon ein

Blick auf seine „Madonna in trono“ (Rovigo; Abb. 195) sehr nahe, wo die beiden Vordergrundgestalten unverkennbaren Einfluß von Pennis Stilweise verraten.



Alinari.

Abb. 194. Teilstück aus Raffaels „Madonna di Foligno“. (Rom, Vatikanische Galerie.)

6. CAMILLO MANTOVANO. □□□

Über diesen Künstler habe ich trotz der eifrigsten Nachforschungen nur spärliche Nachrichten sammeln können. Wie wir bereits gehört haben, war er hervorragend „in far paesi e verdure“. Zu dieser kurzen, von Vasari herrührenden „Charakteristik“ machen die Herausgeber des Vasari-Le Monnier nach Lanzis Mitteilung die Anmerkung,[171]) daß Camillo besonders in Venedig, in Urbino und in Pesaro gearbeitet habe. So erblicke man z. B. in einem

Zimmer des Palazzo prefettizio daselbst, das schon als Stallung gedient habe, von seiner Hand eine Frescodekoration: „un bosco . . . lavorato con tanto amore, che negli alberi si conterebbe ogni fronda.“ Diese dekorative Malerei, die augenscheinlich eine illusionäre Laube, eine Pergola dargestellt hat, ist, wie ich mich selbst überzeugt habe,



Alinari.

Abb. 195. Battista Luteri: Thronende Madonna mit Heiligen. (Rovigo, Stadtgalerie.)

derart verdorben, daß man aus der mühsamen Betrachtung der armseligen Farbenreste keine klare Vorstellung von der stilistischen Eigenart dieses wenig bekannten Meisters gewinnen kann.

Wahrscheinlich ist mit dieser Arbeit Camillos eine aus den Carte d' Urbino des Florentiner Staatsarchivs stammende Notiz in Verbindung zu bringen, die über seine Tätigkeit im pesaresischen Stadtpalast der Rovere nur dunkel Auskunft gibt [172]):

„Circa a quanto s' aspetta alli corami, diremo questo per ultima

resolutione intorno a ciò, che facciate fare quanto più presto un Cartone da quel Camillo secondo il parere et ordine del Genga, et che questo con la quantità di essi, et numero di pelle, come già fu scritto, si mandi in spagna; perchè siam consigliati che in Vinezia malamente saressimo serviti; onde senza più perder' tempo date ordine con chi vi pare che di là siam serviti. (Fa. 235. c. 787. — 7. XII. 1546. Fossombrone. Brief der Herzogin Giulia an Leonardi.)

Wie uns Belluzzis Mitteilung (Diario) bereits vermuten ließ, scheint Camillo in der Tat längere Zeit, wenn nicht überhaupt ständig, in Pesaro ansässig gewesen zu sein. Über seine Arbeiten in Urbino habe ich nichts in Erfahrung bringen können; ebenso gelang es mir nicht, die angeblich zahlreichen Proben seines Schaffens in Venedig zu entdecken. Auch die in Betracht kommende, ältere venezianische Lokalliteratur erwähnt sie nicht. Offenbar hat sich seine Tätigkeit in der Lagunenstadt lediglich in rein ornamentaler Richtung bewegt, so daß man diese an sich geringfügigen Details nicht erst buchen zu müssen glaubte. Nach Vasari malte unser „pittore in fare paesi, fiori, frondi, ed altre si fatte cose, eccellente", in der Casa del patriarca Grimani an einer Salottodecke einige Guirlanden (festoni).[173])

Von mantuanischen Lokalschriftstellern scheint wenig über Camillo gehandelt worden zu sein. So weiß z. B. Saverio Bettinelli nur von seinen Arbeiten in der Villa Imperiale zu berichten.[174])

Das von Pasquale Coddè[175]) nur ungenau zitierte Werk des mantuanischen Advokaten Camillo Volta, das auch über unsern „uomo ignoto" einige Angaben beibringen soll, war mir nicht zugänglich. Nach Coddè-Volta war also Camillo „buon pittore anche a fresco e ad olio, e ci addita alcuni avanzi di lavori a fresco negli appartamenti della vecchia corte ove Camillo aveva dipinto per comando della Marchesa Isabella Gonzaga. Questo artefice lavorò moltissimo in Venezia ed in Urbino, e lo stesso Volta dice che fioriva intorno 1514."

Für die Herzogin von Urbino, Leonora Gonzaga, war also Camillo Mantovano von ihrem väterlichen Hofe her ein guter, alter Bekannter, den sie zur Mitwirkung an der Ausmalung ihres Landsitzes berief. Die Malereien des Corte Vecchio in Mantua wären also einmal in jener Beziehung zu untersuchen. Vielleicht sind aber bereits die erwähnten Reste zugrunde gegangen. Schon Cadioli erwähnt Camillos Namen nicht mehr.[176]) Sollte der Künstler vielleicht an der Innendekoration des „Appartamento del Paradiso" beteiligt gewesen sein, in dem ich dekorative Partien gesehen zu haben mich erinnere, die an die Grottesken und Festoni der Villa Imperiale gemahnen?

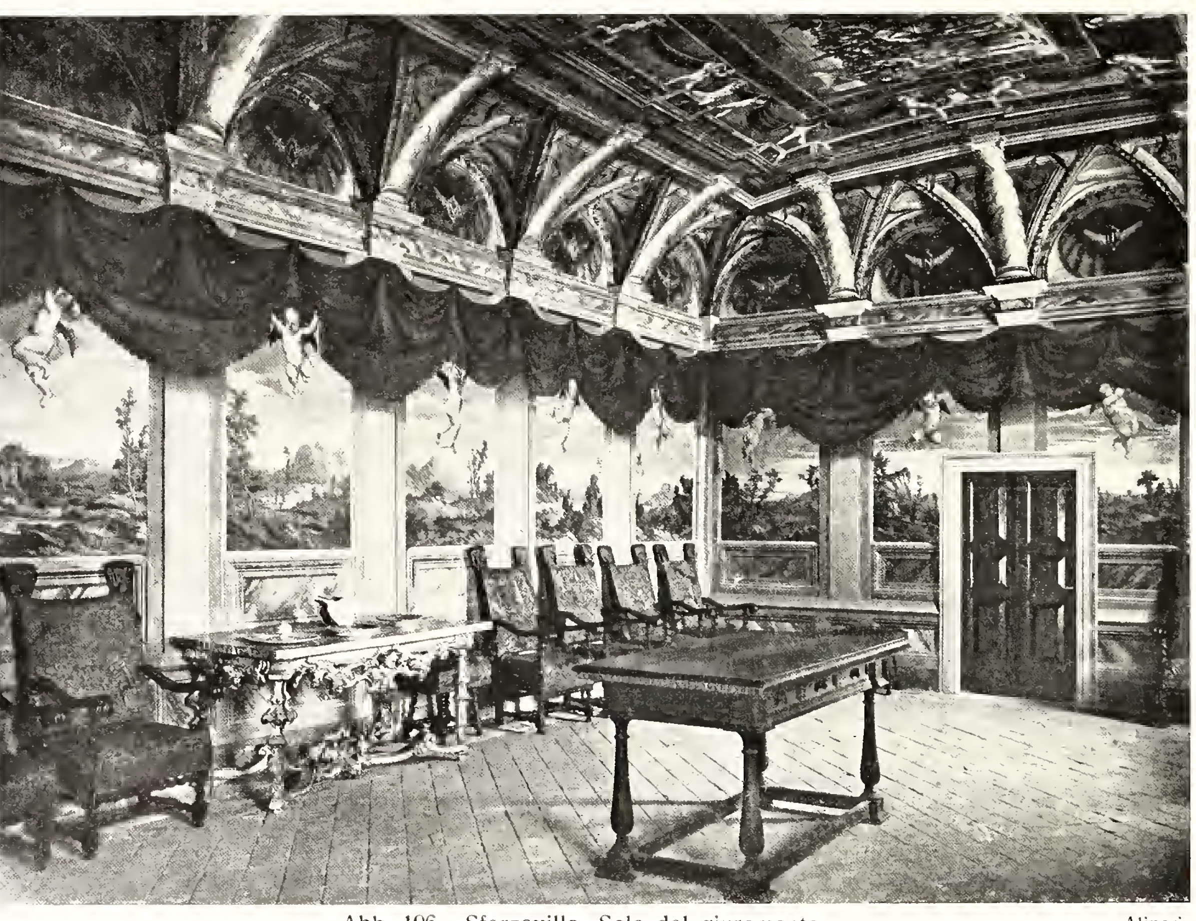


Abb. 196. Sforzavilla; Sala del giuramento. Alinari.

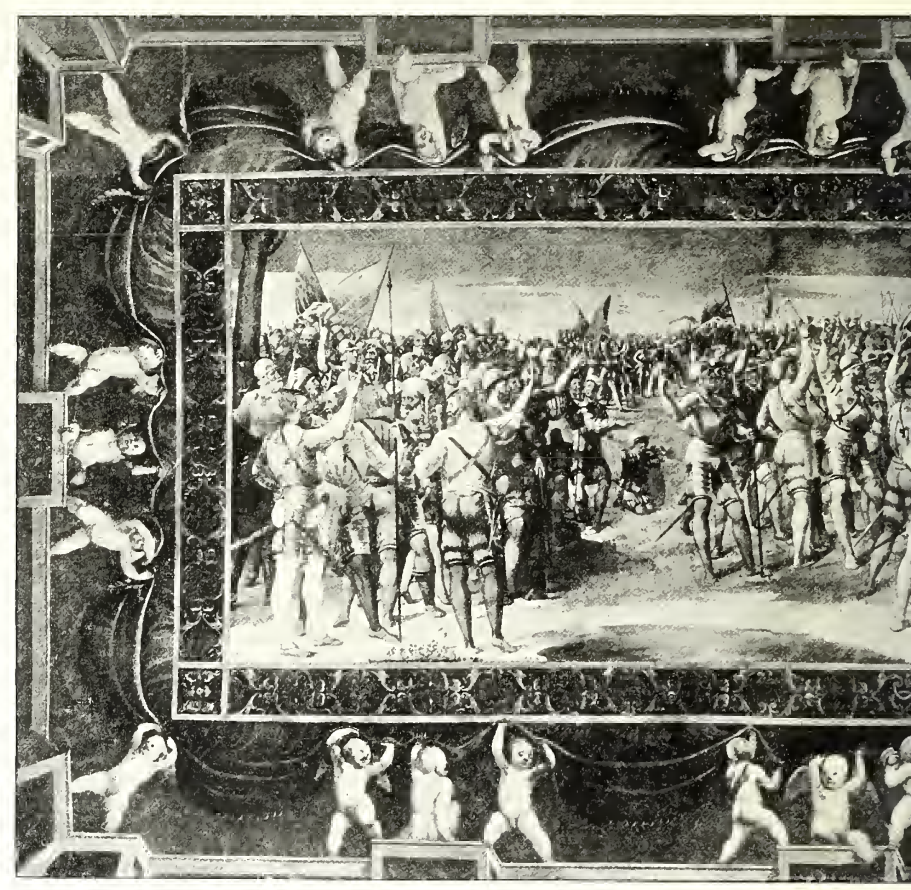
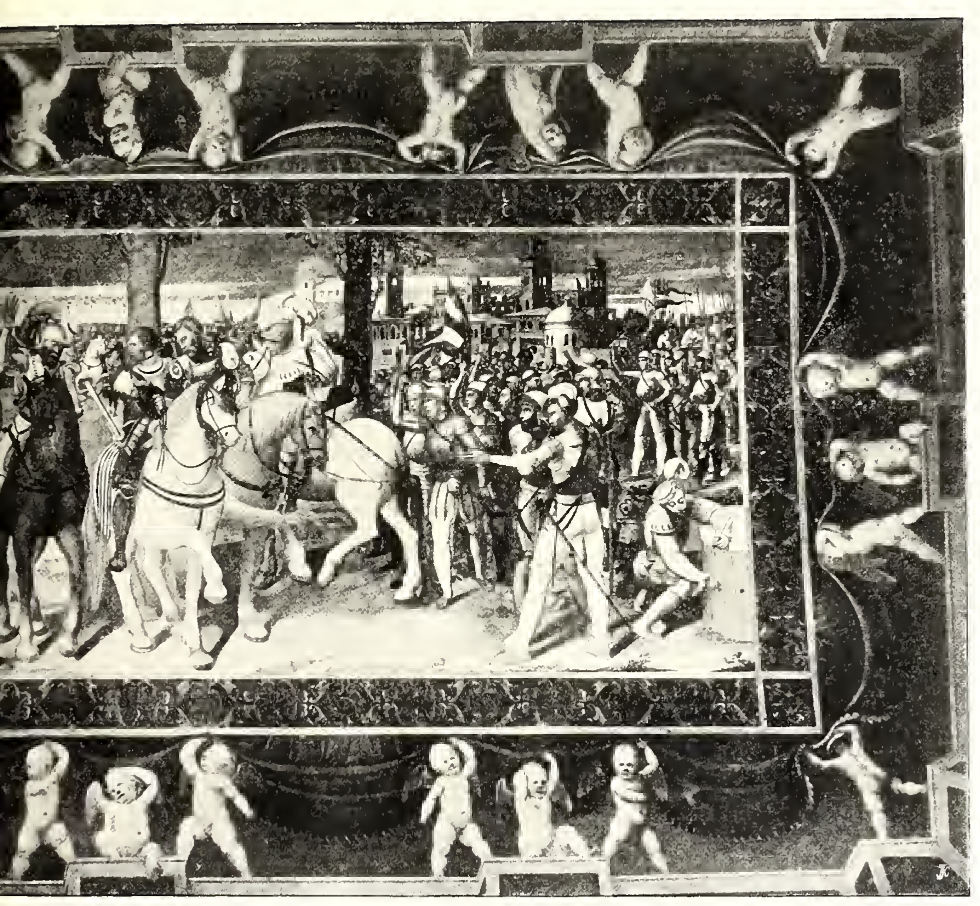


Abb. 197/8. Genga und

II. BESCHREIBUNG UND STILKRITISCHE UNTERSUCHUNG DER FRESKEN. □

1. SALA DEL GIURAMENTO. □□□

Lenken wir noch einmal in die Sforzavilla unsere Schritte! Treten wir durch die in der Nordwestecke ihres Säulenhöfchens sich öffnende Pforte in das von Genga ausgebaute Treppenhaus ein und steigen wir zum piano nobile empor! Unser erster Rundgang durch seine Zimmerflucht (vgl. Kap. II) ließ uns von der Betrachtung und stilkritischen Untersuchung ihrer reichen Frescodekoration einstweilen absehen, weil wir uns zunächst nur über die bauliche Gruppierung der Innenräume Klarheit zu verschaffen hatten. Ihrem bildmalerischen Schmucke möge nunmehr unser Augenmerk zugewandt werden. Rechterhand nimmt uns ein großes, rechteckiges Gemach[1]) (Abb. 196), die „Sala del giuramento", auf. Ihre Wandflächen werden durch eine in grauer Steinfarbe gemalte Scheinarchi-



onfresco des Eidschwursaales. Alinari.

tektur aufgelöst. Sie stellt ionische Marmorpilaster dar, die von je zwei ebensolchen Halbpfeilern flankiert werden. Diese Stützenordnung, die auf einer umlaufenden Solbank fußt, bildet zusammen mit dem auf ihr ruhenden antiken Gebälk und mit den oberhalb der Solbank zwischen den Pilastern eingeschalteten Fensterbrüstungen ein Rahmenwerk, durch welches der Blick scheinbar ins Freie, in landschaftliche Fernen hinausgelenkt wird. Von Kapitell zu Kapitell schwingt sich eine gemalte, karmoisinrote Tuchdrapierung. Sie wird von Putten emporgerafft, die in den mannigfaltigsten Stellungen frei in der Luft schweben.

Der Saal ist mit einem muldenförmigen, einem sogenannten Klostergewölbe, eingedeckt, in das zweiundzwanzig Stichkappen einschneiden. Die von ihnen gebildeten Lünettenspiegel sind mit gemalten Austernschalen geziert. Vor ihren Höhlungen spannen sich Festons, die in ihrer Mitte je ein, mit einem großen lateinischen Buchstaben geschmücktes blaues Schildchen tragen. Wenn man alle

diese Lettern, von der linkerhand über dem zweiten Fenster befindlichen Lünette angefangen, zusammen liest, so ergeben sich die Worte: FRANCISCVS MARIA URBIN DVX.

Umrahmt sind diese Muschelornamente mit zarten Eichenblätterranken. An den sphärischen Dreiecksfeldern der Stichkappen erblickt man kleeblattförmig ausgebogte Öffnungen, die wie gotische Vierpässe aussehen und wohl Lichtluken vorstellen sollen. Die Grate der Stichkappen sind mit Lorbeergewinden verkleidet, die oben an der Spitze der Kappe mit roten Bandschleifen zusammengeknüpft sind. Ihre Enden scheinen vor den Gewölbezwickeln in dem durch die Luken hereinwehenden Luftzuge zu flattern. Auf dem doppelt verkröpften Gebälk eines jeden Wandpilasters fußend, steigt an jedem der mit einem profilierten Rahmen gezierten Gewölbeauflager eine korinthische Säule auf. Sie ist auffallend dick und kurzschaftig gestaltet. Auf dieser Säulenordnung lastet ein reich verkröpftes Gebälk mit Fries und vorkragendem Kranzgesims, das in einer Balustrade „alla veneziana" ausklingt. Auf der luftigen Höhe ihrer Bankplatte sind vierunddreißig Putten in Gruppen zu je dreien angeordnet, von denen immer der mittlere Knabe sitzt. Nur in den Gewölbeecken steht je ein Putto aufrecht. In den Stellungen der einzelnen Kindergestalten ist mannigfache Abwechslung erstrebt. Auch hier liegt ihnen die Aufgabe ob, eine Tuchdraperie, und zwar eine orangefarbene, emporzuheben; andere stützen einen, aus buntem, (gelb-rot-blau-grün) filigranartigem Arabeskenschmuck gebildeten Rahmen, der ein Historienbild umschließt. Unter der Faltenverbrämung schimmert blauer Himmel herein.

Das große Deckengemälde (Abb. 197 und 198) stellt einen wichtigen Vorgang aus dem Leben des Herzogs Francesco Maria I. dar. Es handelt sich, wie wir nach unsern historischen Ausführungen im I. Kapitel erkennen, um jene Ansprache, die er am 17. Juli 1517 an die spanischen und deutschen Söldnertruppen hielt, um sie anzufeuern, ihm bei der Wiedereroberung seines Staates hilfreiche Dienste zu leisten. Und zwar hat der Künstler jenen Moment im Bilde festgehalten, wo der Herzog seine Rede gerade beendet hat. Ihre Wirkung pflanzt sich blitzschnell von seiner näheren Umgebung aus nach allen Richtungen hin in die Ferne fort. Die im Vordergrunde stehenden Krieger geben die Parole an die entfernteren weiter. Viele Soldaten strecken als Zeichen ihrer Zustimmung den Schwurfinger der rechten Hand empor. Rechts in der mittleren der drei Bildgruppen reitet der mit einer funkelnden Silberrüstung gewappnete Herzog einen mit rotem Riemenwerk aufgezäumten Schimmel, der den Kopf seitwärts wendet und ungeduldig scharrend den linken Huf hebt. Mit der einen Hand stützt Francesco Maria den Feldherrnstab auf den Oberschenkel, in der andern hält er

Zügel und Helm. Rechts neben dieser Hauptperson reitet ein graubärtiger, eisengepanzerter Ritter einen Falben. Der Alte hat ebenfalls seinen Helm abgenommen. Linkerhand wendet sich ein Hauptmann, in Küraß und Federhelm, auf einem rotbraunen Streitrosse sitzend, dem Gebieter zu. Er erhebt dabei die rechte Hand zum Schwure, als ob er seine Treue geloben wolle. Neben dieser Gruppe sieht man einen mit weißem, geschlitztem Wams und roten Kniehosen bekleideten Jüngling, dessen Haupt ein Stahlhelm mit wallenden Schwanenfedern bedeckt, auf einem Schimmel nach dem Hintergrunde zu reiten. Er neigt sich hierbei seitwärts vornüber, um noch gleichsam wie im Fluge die entscheidenden Worte der Verhandlung zu hören und sie dann rasch den fern stehenden Truppenteilen zu übermitteln. Ringsum, wohin das Auge blickt, dichtgedrängtes Kriegsvolk in bunter, malerischer Landsknechtstracht mit wehenden Fahnen. Rechts im Hintergrunde ragen die Türme und Häuser des Städtchens Sermide[2]) auf, wo, wie wir bereits gehört haben,[3]) der denkwürdige Vorgang sich abspielte.

* * *

Der Periegese der Eidsaalfresken möge sich nunmehr die Betrachtung ihrer künstlerischen Qualitäten anschließen.

Die illusionistische Architekturkomposition, aus deren Rahmen der Blick in die fingierte Raumtiefe einer landschaftlichen Umgebung hinausschweift, erweist sich als eine nicht gerade glückliche Leistung der Perspektivmalerei der sogenannten „Quadratura", deren Wesen ich im Schlußabschnitt dieses Kapitels erklären und illustrieren werde.[4]) Die Gliederung und Auflösung der Wandflächen erweckt im Beschauer nicht die einwandfreie Illusion jenes zierlichen, aber doch s t a b i l e n Eindrucks, welcher das architektonische Gebilde der Loggia auszeichnet. Besonders die Wechselbeziehung der tragenden und getragenen Teile wird mangelhaft zur Anschauung gebracht. So sind die Wandpilaster im Verhältnis zum Schub der auf ihnen lastenden Massen viel zu dünn und schmächtig gebildet. Das ganze Gebäude, das doch allem Anschein nach als Mauerstruktur aufzufassen ist, sieht daher wie eine zerbrechliche Holzlaube aus, die unter der Wucht der getragenen Schwere wie ein Kartenhaus zusammenzubrechen droht.

Die L a n d s c h a f t e n, in deren Reihe sich einige befinden (Abbildg. 199), denen man eine gewisse malerische Anmut nicht absprechen kann, verraten eine ganz moderne Naturauffassung im Gegensatz zu den „paesaggi", denen wir in einigen der folgenden Imperialezimmer noch begegnen werden. Sie gehören jener Gattung an, deren Eigenart im 17. Jahrhundert von Künstlern wie Paul Bril,

Nicolaus Poussin und Claude Lorrain ausgebildet wurde, nämlich der klassizistischen: der nach rein formaler, idealer Schönheit strebenden Landschaftskunst. Ihre Wurzeln greifen bekanntlich über die Eklektiker von Bologna auf die große Entwicklung der venezianischen Landschaftsmalerei zurück. Die Veduten des Eidschwursaales reichen zwar bei weitem nicht an die Schöpfungen der erwähnten Richtung heran. Doch stimmen sie mit ihnen in der künstlerischen Ökonomie, d. h. in der für die Poussin und Lorrain typischen Organisation der Bildfläche überein. Sie unterscheiden sich von ihren Vorbildern dadurch, daß sie als selbständige Landschaften, ohne belebende Staffage auftreten. Die einzelnen Motive sind in panoramaartigem Zusammenschluß komponiert. In der Farbengebung sind sie sehr grell. Ihr Intonaco ist äußerst pastös. Sie sind nämlich in dickem, grobkörnigem Ölfarbenauftrag ausgeführt. Offenbar deswegen, weil, wie wir nach unserer baulichen Untersuchung der Villa begreifen können, gerade dieser an der Nordwand des Cortile liegende Saal von den Regenschauern des Winters am meisten zu leiden hat.

Wie Henry Thode[5]) diese Gemälde Camillo Mantovano, jenem, wie wir bereits gehört haben, wenig bekannten, etwa um die Mitte des 16. Jahrhunderts schaffenden Mitarbeiter Gengas zuschreiben konnte, ist kaum zu begreifen. Sie rühren sämtlich von dem im allgemeinen höchst ungeschickten „Wiederhersteller" der Imperialefresken, Giuseppe Gennari aus Pesaro, her, der hier die klassizistische Landschaftsmalerei nachzuahmen versucht hat. Wer sich von dieser Tatsache noch gründlicher überzeugen will, wird im Gennarizimmer des „Ateneo pesarese" hinreichend Belege finden.

Die an den Pfeilerkapitellen und den Architravmitten als festgenagelt zu denkende Tuchdraperie wäre in Wirklichkeit für eine ständig geöffnete Halle wenig angebracht. Zum mindesten wirkt sie kleinlich, was noch dadurch verstärkt wird, daß, wie wir sahen, in jeder Fensterlichte ein Putto unter dem Tuchbehang hervorflattert, der also die „Aufgabe" hat, den ohnehin schon über den Fensteröffnungen gerafften Tuchbehang noch ein wenig emporzuheben! Nicht ganz mit Unrecht entrüstet sich daher Fritz Seitz[6]) über „die entsetzlichen Tuchgehänge", die er einem wahrscheinlich neueren Maler „mit Tapezier-Empfindungen" zuweist. Diesem Urteil möchte ich jedoch nicht ohne weiteres zustimmen. Ist es doch ein Lieblingsmotiv der Renaissancemaler des 15. Jahrhunderts, auf Altarbildern[7]) einen über oder hinter der Hauptgruppe aufgehängten Vorhang von Engelsputten emporheben zu lassen: eine Kompositionsidee, die, wie Weber festgestellt hat,[8]) auf Donatellos Sarkophagplastiken zurück geht. Daß die Flügelkinder der Eidsaalwände heute z. T. recht plump aussehen, hat sicher die dicke Übermalung verschuldet. Denn prüft man sie genauer, so wird man bald in der Art ihrer Flug-

bewegungen Anklänge an Correggios wolkenschiebende Engel der Domkuppel zu Parma, allerdings in weit zurückbleibender Nachahmung, erkennen. Noch heute schimmern unter der „Tünche“ Konturen hervor, die durchaus edel und ausdrucksvoll gezeichnet sind. Wer war der Schöpfer dieses an sich etwas unbeholfenen, in dekorativer Beziehung aber höchst wirkungsvollen und des humorvollen Reizes nicht entbehrenden Puttenreigens? Der erste Interpret der Fresken, Pompeo Mancini, ließ diese Frage unbeantwortet. In Pesaro schreibt man sie ohne stichhaltigen Grund Perino del Vaga zu. Mit dessen Stilweise haben sie aber nichts gemein. Auf den Bildern dieses Raffaelschülers kann ich keineswegs correggieske Züge entdecken.



Patzak.

Abb. 199. Landschaftliches Detail des Eidschwursaales.

Ja, er ist überhaupt niemals in Pesaro gewesen. Sein Schüler Livio Agresti stand mit dem letzten Herzog von Urbino in Beziehung, für dessen Palazzo in Rom er einen aus Arabesken zusammengesetzten Plafondentwurf anfertigte.[9])

Bei meiner Durchforschung der Kirchen und der Gemäldesammlungen des trotz Schmarsows ergebnisreichen Studien von Kunsthistorikern nur selten besuchten romagnolischen Städtchens Forlì wurde es mir plötzlich klar, daß jene so unbarmherzig übermalten Eidsaalputten der Imperiale von Francesco Menzocchi gemalt sein müssen. Ziehen wir seine besonders typischen, in Forlì befindlichen Werke zum Vergleiche heran, die ich bereits in großen Zügen beschrieben habe! Schon auf seinem Frühwerke, der in der Kirche San

Biagio befindlichen Kreuzverehrung (Abb. 160), zeigen die beiden neben dem Kreuze schwebenden, noch etwas unbeholfen gezeichneten Engelskinder, besonders das linke, in der Flugbewegung jenes ausgesprochen correggieske Element, das uns an den Putten der „Sala del giuramento“ auffiel. Noch mehr an den Meister von Parma gemahnt jener Engelsknabe, welcher der Madonna einen Blumenkranz aufs Haupt drückt. (Chiesa San Mercuriale, zweite Kapelle links, neben dem Eingange (Abb. 163). Ebenso wird man auf dem Altarbilde in Santa Trinità in der Gottvater umschwebenden Engelsglorie die Brüder der Imperialeputten sofort wiedererkennen. Besonders instruktiv für unsern Vergleich ist Menzocchis Hauptwerk: „San Paolo che detta precetti a due vescovi.“ (Pinakotek, Abb. 165.) Auf ihm erinnern die beiden buchhaltenden Putten in der Art ihrer Formenbildung, welche die etwas massige Silhouette des noch unentwickelten Kinderkörpers wiedergibt, und in der starken Verkürzung, in welcher man den einen Knaben von hinten her sieht, unverkennbar an die Flügelkinder des Eidsaales. Eine ganz ähnliche Pose erblicken wir hier auf der rechten Schmalwand in dem an die Zimmerecke angrenzenden Fensterdurchblick. Auch die beiden auf dem Säulenpostament stehenden, musizierenden Engelsknaben des Bildes in Forlì haben in ihren ausgesprochen correggiesken Stileigentümlichkeiten, so z. B. in der Stilisierung ihres Haarschöpfchens, und in ihren Bewegungsmotiven viel mit den Putten der Sala del giuramento gemein. Vor allem fordert aber die über der Heiligengruppe schwebende Engelsglorie unsern Vergleich heraus. Unterhalb der in einem Wolkenrahmen schwebenden Halbfigur Gottvaters, die sich mit dem linken Ellenbogen auf die Weltkugel stützt und mit der rechten Hand den Segen erteilt, fliegt ein Putto in Profilansicht, der ein Spruchband mit einem biblischen Motto emporhält. Sein linkes Beinchen ist, in stürmischem Fluge weit ausschreitend, zurück geworfen, sein Köpfchen ist zu Gott emporgereckt; sein Körperchen erscheint wegen der emporhebenden Haltung der Arme sanft gekrümmt. Diese Stellung macht das dem Gesetz der Schwere spottende, freie Auffliegen und die Funktion des Tragens in trefflicher Weise glaubhaft. Ganz ähnliche Fliegefiguren weist die Rückwand des Eidschwursaales auf. Meine Spezialaufnahme (Abb. 200) führt eine besonders typische vor Augen. An ihr beobachten wir auch dieselbe volle Bildung des kindlichen Gesäßes und der Hüften, des in sanfter Wölbung vorquellenden Bauches, der drallen Ober- und Unterschenkel, zu denen die auffallend kleinen Füße mit der in der Regel gespreizten großen Zehe in proportionalem Gegensatz stehen. Dies alles sind spezifische Eigenheiten des Menzocchistiles, der die Extremitäten seiner lebensgroßen Gestalten ebenfalls oft zu klein formt, sie aber in scharf umrissenem Kontur auf die Bildfläche setzt. Rechts neben

dem gerade betrachteten Putto des Pinakothekgemäldes stürmt ein anderer Engelsknabe aus der Tiefe des Himmelsraumes durchs Gewölk. Mit der herabhängenden Rechten und der rückwärts emporgestreckten Linken hält er das aufgebauschte Ende des Spruchbandes. Er ist in kühnster Verkürzung so in den vorgestellten Raum versetzt, daß man ihn in der Untensicht erblickt. Am stärksten verkürzt ist das linke, rückwärts emporgeschleuderte Bein; das andere ist halb



Patzak

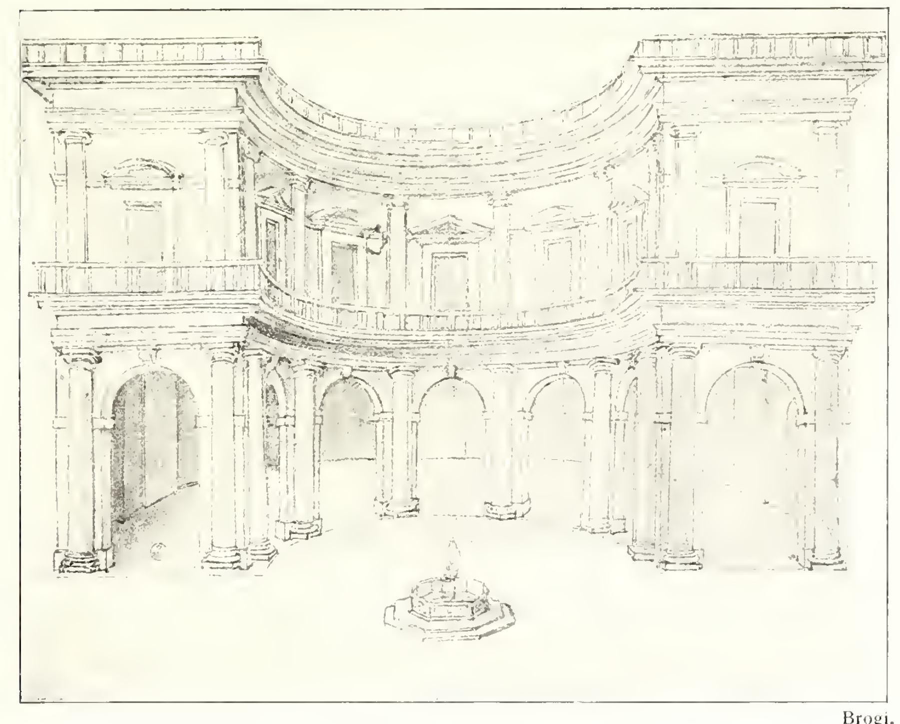
Abb. 200. Eidschwursaal (Detail.)

von vorn aus gesehen. Sehr wesentlich an Correggio und an die Eidsaalputten gemahnen dann noch die beiden Bambini der linken Bildfläche, die anbetend die Hände zum Allvater emporheben. Das vordere, das über die Schulter hinweg aus dem Bilde herausblickt, scheint gleichsam in der Luft zu schwimmen. Die verlorenen Profile scheint Menzocchi ausnehmend zu lieben, wie es der andere Putto zeigt. Man vergleiche z. B. in dieser Beziehung unsere bereits angezogene Detailaufnahme. Auch auf der nach des Vaters Karton

von Piero Paolo Menzocchi ausgeführten Frescodarstellung der Himmelfahrt Mariens entdecken wir in ihrer Engelsglorie ganz dieselben Bewegungsmotive und stilistischen Merkmale, wie wir sie am Puttenreigen des Eidsaales beobachteten. Das überzeugendste Beispiel aber dafür, daß jene Flügelknaben samt der von ihnen emporgerafften Tuchdraperie in der Tat von Francesco Menzocchi herrühren, gibt uns die erwähnte heilige Familie der forlivesischen Stadtgalerie (Nr. 147 — Abb. 164) an die Hand. Hier finden wir ja genau dasselbe Grundmotiv wieder: ein frei in der Luft fliegendes Engelchen, das ein Tuchgehänge aufhebt.

Angesichts der an den Plafond der Sala del giuramento projizierten Scheinarchitektur dürfte selbst den in Kunstfragen unerfahrenen Laien ein höchst unbehagliches Gefühl überkommen. Woraus entspringt dasselbe? Der Maler hat hier das Kunststück versucht, einen geradlinigen, kubischen Solidkörper, eine Marmorsäule, auf die konkave Fläche des Gewölbeauflagers zu versetzen. Die Folge davon ist, daß er allenfalls dann gerade aufstrebend erscheint, wenn man unmittelbar *vor* und *unter* dem Gewölbezwickel steht. Von jedem andern Standpunkt aus aber, selbst vom Schnittpunkte der Längen- und Breitenachse des Saales aus betrachtet, erblickt man ihn in gekrümmter Verzerrung. Es gelingt dem Auge eben nicht, den Eindruck zu gewinnen, daß die divergierenden Richtungsachsen in *einem* Fixationspunkte „zusammengehen". Der Blick wird vielmehr gezwungen, unruhig von einem Teil zum andern zu springen. Daher also die Dissonanz in dem architektonischen Liniengefüge und das physische Unbehagen des Beschauers. Die ganze Anordnung sollte offenbar die im Verhältnis zur Saalgröße viel zu niedrige Decke *höher* erscheinen lassen. Daß eine solche Illusion in vielen Fällen von den Renaissance- und Barockmalern in höchster Vollendung erreicht wurde, kann, wie ich später zeigen werde, mit zahlreichen Beispielen aus der Entwicklungsgeschichte der Kirchen- und Palast-Innendekoration belegt werden. Mit solchen einwandfreien Plafondmalereien läßt sich die Decke des Eidsaales jedenfalls nicht vergleichen. Sie mutet fast wie eine mißglückte „Vorahnung" der kühnen Illusionsfresken des Jesuitenpaters Pozzo an. Was jedoch diesem Künstler an seiner berühmten Kirchendecke von Sant' Ignazio in Rom spielend glückte, daß nämlich alle illusorischen Architekturteile zu einem wohlgeordneten Ganzen wie auf einen Zauberschlag sich zusammenfügen, sobald der Beschauer den richtigen Standpunkt eingenommen hat, brachte der Plafondmaler der Sala del giuramento nicht zustande. Sollte aber der ursprüngliche Entwurf für diese Scheinarchitektur von vornherein so ungeschickt angelegt gewesen sein? Ich glaube es nicht. Da nämlich nach der Aussage des zweiundsechzigjährigen Fattore der Villa der Architekturprospekt der

Eidsaaldecke fast ganz ganz vernichtet war, als man zur Wiederherstellung der Fresken schritt, so liegt die Vermutung nahe, daß Gennari auch hier sehr frei nach eigenem Gutdünken geschaltet hat. Es wäre aber auch nicht ausgeschlossen, daß in jener Zeit, als die Jesuiten Besitzer des Landhauses waren, eine zweite, teilweise Bemalung des Gewölbes nach Pozzos Vorbildern der Tätigkeit Gennaris vorhergegangen ist. Dieser hätte dann offenbar die ehemalige Konstruktion der Scheinarchitektur nicht mehr genau erkennen können und hätte daher falsch ergänzt. Daß Reste einer solchen vor der Restaurierung noch sichtbar waren, wird von Pompeo Mancini bezeugt.[10]) Er



Brogi.

Abb. 201. Girolamo Genga: Entwurf für eine Villa. (Florenz, Uffizi.)

erwähnt auch den auf der Balustrade stehenden, bzw. sitzenden Puttenreigen; ein Motiv, wozu die Plafonddekoration Vasaris in der Sala del Consiglio des Palazzo Vecchio in Florenz ein ganz ähnliches Gegenstück darbietet. Die Gestalt der Balustrade ist durchaus gengesk, wie aus der beigegebenen, in den Uffizien aufbewahrten Handzeichnung Girolamos hervorgeht (Abb. 201). Ebenso sind auch die drolligen Flügelkinder, die sich von jenen der Saalwände sehr wesentlich unterscheiden, ein Werk des Urbinaten. Trotz der starken Übermalung glaube ich dies mit Sicherheit nachweisen zu können. Gengas bereits vorgewiesene, der Albertina in Wien gehörige

Handzeichnung (Abb. 156), die neben zwei Gewandstudien und einem Rückenakt auch Kinderstudien enthält, möge meine Untersuchung unterstützen. Der eine dieser Putten steht mit gespreizten Beinchen da und hält seine beiden Ärmchen nach links hin hoch empor, offenbar um etwas zu stützen. Eine auffallend ähnliche Stellung erblicken wir in der Puttentrias der rechten Schmalseite des Eidschwurbildes. Ferner ist die starkverkürzte Untensicht und die charakteristische Formengebung der beiden ins Auge gefaßten Vergleichsobjekte vollkommen die gleiche. Da jedoch auf der erwähnten Zeichnung die Körperbildung nur skizzenhaft andeutend gegeben ist, so ziehen wir, um die Urheberschaft Gengas für die Plafondputten der Imperiale noch gründlicher nachzuweisen, am besten das im Louvre befindliche Studienblatt (Abb. 154) Girolamos zum Vergleiche heran. In ihm erkannten wir die detaillierte Vorstudie zu seinem in der Brera befindlichen Disput der Kirchenväter. Wie wir uns aus unserer vorangeschickten Beschreibung des Gemäldes erinnern, sitzen hier vor den Stufen des Sessels, auf dem Maria thront, drei nackte singende Putten. Vergleichen wir mit ihnen die das Historienbild stützenden Flügelknaben der Imperiale, besonders die, welche von Gennari weniger übermalt worden sind. Greifen wir z. B. einen heraus, und zwar den rechten, seitlichen aus der Gruppe, die den unteren Rand der linken Bildhälfte in der Schwebe hält. (Abb. 197.) Da gewahren wir denn ganz dieselbe typische, breite Kopfform, die sich nahezu in ein ideelles Quadrat einschreiben läßt, dieselbe kleine, etwas platt gedrückte Stumpfnase, die an den andern in Profilstellung postierten Putten wie eine Sokratesnase aussieht; dieselben sanft geschweiften, verhältnismäßig groß gebildeten Augenlider, die hochgeschwungenen, aber nur leicht angedeuteten Augenbrauen, den etwas großen Mund mit leicht gekräuselten Lippen; das in spärlichen, spitzpinselig fein gestrichelten Löckchen oder in schütteren Büscheln angelegte Haar. Auch die volle Gliederbildung, die massig geformten Oberschenkel und die fast miteinander Parallelen bildenden Lendenlinien finden sich hier wieder. Nach alledem dürfte es wohl unzweifelhaft sein, daß der so ungeschickt restaurierte Puttenreigen von Genga geschaffen worden ist.

Wenden wir nunmehr dem den flachen Gewölbespiegel einnehmenden Historienfresco (Abb. 197 und 198) unsere Aufmerksamkeit zu! Die bildformende Masse verteilt sich auf den ersten Anschein regellos in ein langes Schmalformat. Allmählich aber lösen sich vor dem prüfenden Blicke drei Hauptgruppen von Agierenden aus dem vermeintlichen Chaos. Die eine ist in nahezu keilförmiger Formation auf der linken Seite angeordnet. Etwas abgesondert, folgt eine mittlere Gruppe, die nach dem berittenen Hauptmann hindrängt. An der

Spitze der dritten reitet der Herzog von Urbino. Dadurch, daß das Volumen der Massen sich gleichsam auf seinen Standort hin konzentriert, wird er als Hauptperson des ganzen Vorganges gekennzeichnet. Seine in Frontalansicht auf dem Rosse sitzende Gestalt bildet, wenn auch nicht das Mittellot der ganzen Komposition, wie es die Zentralperspektive erfordern würde, so doch die Vertikaldominante, welche das ruhige Vertrauen auf die eigene, auf sich selbst gestellte Kraft zum Ausdruck bringt. Dieser Eindruck wird durch einen unmittelbar hinter dem Herzog lotrecht aufragenden Baum wiederaufgenommen und verstärkt. Alles in allem: die Massen sind nicht in symmetrischer Reihung, sondern in labilem Gleichgewicht um die Hauptperson verteilt. Der Schwer- und Brennpunkt der Darstellung ruht demnach nicht in der Mitte des Gemäldes, sondern er ist nach der Seite hin verschoben, „und es kommt so eine eigentümliche Spannung in die Komposition". So schafft nach Wölfflins trefflicher Charakteristik[11]) der malerische Stil, der das maßvolle Barock einleitet.

Das figurenreiche Eidschwurbild erweckt im Beschauer vorzüglich die Vorstellung von der Tiefendimension des dargestellten Schauplatzes. Durch das in der mannigfachsten Weise verwendete Mittel der Überschneidung wird ein räumliches Hintereinander der Gestalten glaubhaft gemacht, die nach streng perspektivischen Grundsätzen nach dem Horizont zu immer mehr verkleinert werden. Der linke Heerhaufen ist in der Diagonale in die Raumtiefe hinein postiert. Dagegen steht die zweite Gruppe in der konträren, diagonalen Führung, welche die Richtungsachse der ersteren schneidet. Den Kreuzungspunkt markiert ein kleiner, kniender Trommler, der den Blick durch die von den Kriegern gebildete Gasse auf sich und somit auch in die Tiefe hinein zieht. Die beiden Soldatengruppen wirken also hier durchaus wie Seitenkulissen zurückschiebend. Ihren Horizontabschluß bildet eine ferne, stark verkleinerte Heeresabteilung. Die Gestaltung des Fußbodens ist ebenfalls zur Erzielung der Tiefenvorstellung benützt. Im Vordergrunde erblickt man minutiös ausgeführte Grasbüschel, Kräuter und Steingeröll. Zwischen den beiden Söldnergruppen deutet ein Stück Wasserspiegel einen Teich an. Diese Vordergrundfüllung hat hier gleichsam als trennendes Hindernis den Gruppierungswinkel der beiden Kriegerhaufen zu erklären. Vor dem linken hat sich ein Landsknecht hart am Bildrande hingestellt, der in vollständigem Kontrapost dem Beschauer den Rücken zuwendet. Er steht außerhalb der diagonalen Fußlinie der ganzen Gruppe und bildet einen Stützpfeiler der Kompositionshälfte. Vor der mittleren Soldatenschar ist der Hauptmann fast ganz im Vordergrunde postiert, noch mehr aber der Krieger, welcher von links her in Profilstellung auf das Pferd desselben zuschreitet.

Das Roß des Herzogs steht ganz vorn. Sein rechtes Vorderbein fußt als Standbein direkt überm Bildrande; das linke, emporgehobene scheint es gleichsam aus dem Bilde herauszuschleudern. Es ist in der Vorderansicht, mit einer kleinen Wendung nach rechts, in starker Verkürzung dargestellt und überschneidet ein neben ihm etwas tiefer im vorgestellten Raume stehendes Pferd, so daß man von diesem nur die Beine, den Bug, Hals und Kopf erblickt. Außerdem verdeckt sein Haupt den Begleiter des Herzogs bis zur Brust. Zwischen den Hinterbeinen des herzoglichen Reittieres werden die des andern sichtbar. Die Illusion von der Raumtiefe wird hier noch durch das Schattenspiel der Füße verstärkt, das von einer auf der linken Seite anzunehmenden, einheitlichen Lichtquelle hervorgerufen wird. Nach dieser richtet sich auch die plastische Modellierung der Gestalten.

Auf einer noch tieferen Bodenzone schreitet der Schimmel mit der prächtigen Jünglingsgestalt. Schon rein äußerlich betrachtet, lenkt diese Reiterfigur den Blick durch ihre gegensätzliche Richtungsachse in die Raumtiefe hinein, oder, besser gesagt, nach dem Mittelgrunde des ideellen Raumes hin. Auch die Anordnung der dritten Figurengruppe ist in der Diagonale bewerkstelligt. Man wird diese Linie leicht in der Fußstellung der Pferde und deren Weiterführung in der Reihe des hinteren Soldatentrupps verfolgen können.

Als Pendant zu der bereits erwähnten Kontrapostfigur der linken Bildhälfte steht ebenfalls auf der rechten ein Soldat in einer dem Betrachter halb abgewandten Stellung, weit vorn am Bildrande. Derartige Vordergrundgestalten, welche die Funktion von Seitenkulissen haben, hat, wie Josef Strzygowski nachgewiesen hat,[12]) von italienischen Renaissancemeistern zuerst Fra Filippo Lippi auf seiner Krönung Mariens (Akademie, Florenz) mit bewußter Absicht eingeführt. Das hier erst im Keim erkannte Problem wurde später von Leonardo da Vinci auf seiner Anbetung der Könige (Uffizien) dahin erweitert, daß den beiden Eckfiguren dieses Bildes in ihren Bewegungsmotiven die Aufgabe der Überleitung in die Raumtiefe und der Hindeutung auf den Hauptvorgang zugewiesen wird. In höchster Vollendung tritt uns schließlich dieses Kompositionsmotiv auf Raffaels Disputa entgegen: „zuerst vorn ein schöner Jüngling, der zurückblickend nach der Mitte zu schreitet,“ und dann auf der rechten Bildseite die prachtvolle, ebenfalls nach dem Mittelgrunde hinweisende Gewandfigur, die, wie Strzygowski feststellt, direkt aus Leonardos Anbetung „abgeschrieben“ ist. Der Maler des Imperialefrescos hat, wie wir noch sehen werden, jene typischen Stützfiguren seiner Komposition aus einer anderen Quelle übernommen. — Der dicht neben der Landsknechtgestalt der rechten Bildhälfte kauernde Jüngling, der das Fell seiner Trommel straffer spannt, erweist sich als eine

schöne Füllfigur der Lücke, die sich sonst dem Blick empfindlich aufgedrängt haben würde. Der Mittelgrund der Szene wird durch die in schräger Richtung in den Raum hineingestellten Bäume kenntlich gemacht, die ganz modern anmuten, da sie vom oberen Bildrahmen keck überschnitten werden. Nur die beiden vorderen zeigen etwas Astwerk; die Baumkrone ist jedoch vom Rahmen verdeckt zu denken. Daß der dritte Baum viel tiefer im Raume steht als die beiden andern, erkennt man deutlich aus der Lage seines Wurzelgrundes, die man unter dem zum Schwur erhobenen Arme des Hauptmanns bestimmen kann. Den Hintergrund bildet auf der rechten Bildseite die malerische Silhouette einer betürmten Stadt; auf der linken erblickt man am fernen Horizont Heeresmassen mit entfalteten Bannern. Dem Künstler erschien aber der linksseitige Hintergrund im Verhältnis zu seinem Gegenstück noch zu wenig geschlossen. Daher ließ er hier als Gegengewicht parallel zu den Turmvertikalen der Stadt einen Baum aufragen, der die vorgelagerte Masse der Krieger wie ein Stützpfeiler zusammen hält.

Die bei dieser Untersuchung zu wiederholten Malen hervorgetretene Verteilung der Massen in der Diagonale erweckt den Eindruck der Bewegung. Die verschiedenen diagonalen Richtungsachsen fügen sich, wie wir bemerkt haben, auf dem Boden der Schaubühne sogar zum Zickzack, also einem stark bewegten Liniengefüge, zusammen. Diese Bewegung, welche Unruhe, hier begeisterte Erregung trefflich zum Ausdruck bringt, wird aber durch die energischen vertikalen Dominanten der Mittelgrundsbäume, die wie Cäsuren in die bewegten Massen einschneiden, „zu bildmäßiger Ruhe fixiert". Denn sie stehen parallel zueinander und parallel zu den Schmalseiten des Bildrahmens. Sie wirken daher ebenso wie die beiden, ganz im Vordergrunde stehenden Kontrapostfiguren beruhigend. Wir können also hier einen vermittelnden Wettstreit zwischen der Diagonal-(Bewegungs-) und der Vertikal- (Beruhigungs)komposition, also ein zielbewußtes Streben nach harmonischem Ausgleich der wirkenden Kräfte, beobachten.

Nach alledem halte ich Thodes Urteil für zu schroff, wenn er bei seinen Ausführungen über die Klippen der durch Raffaels (Stanza dell' Incendio) Beispiel geschaffenen Geschichtsmalerei sagt:[13]) „Zu den lehrreichen Beispielen für den trockenen, chronikenartigen Ton, in welchem schon unmittelbar nach Raffaels Tode die Geschichtsmalerei in dem Streben wahr und zugleich kunstreich zu sein, geriet, gehören unzweifelhaft Bilder, wie dieses in Monte Imperiale." Thodes Folgerung gründet sich zudem auf eine falsche Prämisse. Nicht Raffael selbst gab jenes unheilvolle Beispiel, sondern seine Schüler gaben es, denen der Meister in der Stanza dell' Incendio die Ausführung der Hauptpartien des Freskenschmuckes anvertraut hatte.

Und überdies haben wir in den hierbei in Frage kommenden Vatikanfresken reine Repräsentationsstücke vor uns; so z. B. Bilder wie „Die Begegnung Leos I. mit Attila“ im Heliodorzimmer, die „Seeschlacht bei Ostia“ im Burgbrandzimmer und vor allem die Schlacht Constantins gegen Maxentius in der Sala di Costantino.

Im vorliegenden Falle, wo es sich um einen Vergleich jener Stanzengemälde mit unserm Imperialefresco handelt, möchte ich denn doch mehr Teilnahme für dieses erwecken, als es Thode will. Der Urheber des Bildes, der, wie wir bei unserer Untersuchung gesehen haben, zum mindesten geschickt zu komponieren verstand, hat jene gefährliche Klippe trockener Geschichtsmalerei klüglich gemieden: Wir haben nicht nur eine, nach gewissen symmetrischen Normen gruppierte Menschenmasse vor uns, die nun einfach ein Statistenamt zu erfüllen hat, sondern überall ist Bewegung wahrzunehmen, die, von einem bedeutsamen Mittelpunkt ausgehend, sich wie Wellenschlag in die Ferne fortsetzt. Die ganze Menschenmenge ist von dem einen Gedanken beseelt, dem Herzog bei der Wiedereroberung seines Staates Beistand zu leisten. Die dramatische Anschaulichkeit, mit der das vorgetragen wird, geht entschieden über jene landläufige Geschichtskunst hinaus. Und dieser Vorzug macht selbst manche stilistische Unbeholfenheiten vergessen, die dem Gemälde allerdings anhaften. So fällt z. B. die etwas plumpe und steife Formengebung der im übrigen die Gebärde des ungeduldigen Scharrens naturgetreu wiedergebenden Rosse auf. Es ist heute nicht mehr mit Sicherheit festzustellen, was hier ursprünglich schon verfehlt war, und was der Restaurator „verbesserte“. Bei meiner eingehenden Untersuchung des Frescos mittelst eines Rollgerüstes habe ich jedoch den Eindruck gewonnen, daß die linke Bildhälfte noch am besten in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten ist, wogegen die rechte dick übermalt wurde. Der Kopf des Rosses z. B., auf welchem der schwörende Hauptmann reitet, ist falsch und sehr ungeschickt ergänzt. Wir werden noch einmal die Tatsache festzustellen haben, daß Gennari einen Pferdekopf richtig zu malen nicht verstand.

Das Eidschwurbild wurde, wie Pompeo Mancini anmerkt,[14]) von einigen pesaresischen Schriftstellern Angelo Bronzino, von anderen dem Girolamo Genga zugeschrieben. Die letztere Zuteilung stützte sich auf den Vergleich mit einem, früher das Refektorium des Dominikanerklosters in Pesaro schmückenden Fresco „Gesù Cristo a disputare co' Dottori“, das von Genga herrührte, und das in folgenden Punkten mit unserm Imperialebilde übereingestimmt haben soll: „ . . . sia nella bellezza, e giustezza della prospettiva architettonica, sia nel colorito, nella maniera, nella fantasia.“ Dieses Vergleichsobjekt ist, seitdem der Militärfiskus das genannte Kloster in eine Kaserne umgewandelt hat, übertüncht worden. Es wurde

mir leider nicht gestattet, Kratzungen an den Wänden dieses ehemaligen Speisesaales vorzunehmen. Aber auch ohne diese Komposition des Urbinaten gesehen zu haben, dürfte es uns, nachdem wir seine Hauptwerke kennen gelernt haben, schon klar geworden sein, daß das Eidschwurgemälde mit größerer Wahrscheinlichkeit Genga als Bronzino zuzuschreiben ist. Ich sage dies absichtlich mit einem gewissen Vorbehalt, weil ich zu beweisen hoffe, daß zwei verschiedene Hände an der Ausführung des Bildes beteiligt gewesen sind.



Braun.

Abb. 202. Girolamo Genga: Soldatenszene. (Dresden.)

Um es kurz vorweg zu nehmen: Der Entwurf und eine große Summe stilistischer Einzelheiten weisen handgreiflich auf Gengas Urheberschaft hin. Hiermit mischen sich aber gewisse Elemente, welche der Pordenoneschule eigentümlich sind. — Auf die förmlich mathematisch bis ins kleinste Detail berechnete Linien- und Luftperspektive habe ich bereits aufmerksam gemacht. Die Gestalten sind in plastischer Körperlichkeit in einer Weise auf den Schauplatz gestellt, daß man gleichsam von einem Bauen im ideellen Raume sprechen kann. Man erinnert sich vielleicht an Piero degli Franceschis in dieser Beziehung bahnbrechenden Lösungen des Raumproblems.

Dieser auch Gengas Schaffensweise eigene Zug tritt bereits auf seinem Frühwerk „Loskauf der Gefangenen“ (Siena, Akademie; Abb. 144) zutage. Schon hier bedient sich der Künstler zur Erzielung der Tiefenvorstellung des Mittels, die Figuren in der Diagonale, in eng gedrängter Reihung anzuordnen und durch Überschneidungen und Verkürzungen mannigfachster Art das räumliche Hintereinander der Personen zu veranschaulichen. Man vergleiche z. B. auf dem sienesischen Fresco die Gruppe der mit dem fremdländischen Feldherrn verhandelnden jungen Männer mit der linken Soldatenschar des Eidsaalbildes und die Reihe der greisen Gefangenen (Siena) mit der im Gegensinne aufgestellten, mittleren Kriegerschar des Imperialegemäldes. Man beachte hierbei ferner die Stellungen der Beine, wobei der Stand in der „Grätsche“ als ein Lieblingsmotiv Gengas auffällt. Schon auf jenem Frühwerke tritt Girolamos Neigung hervor, die Lage des Augenpunktes ziemlich tief zu wählen, so daß man bei der Schrägstellung der Tiefenachse eine Ansicht mehr von unten her nach oben (di sotto in sù) erhält. Man vergleiche daraufhin die Katechumenentaufe (Abb. 155) des hl. Augustinus in Bergamo, das Martyrium des hl. Sebastian (Abb. 149) in den Uffizien und das Auferstehungsbild (Abb. 143) in Rom.

Der Typus der seitlichen Stützfigur, die in völligem, oder teilweisem Kontrapost dem Beschauer ihre Kehrseite zuwendet, ist ein Lieblingsmotiv der Signorellischule. Der Cortonese hinwiederum hat es von seinem Lehrer Piero degli Franceschi übernommen. Ich erinnere hierbei z. B. an dessen halbzerstörte Frescodarstellung „Der Tod des Abraham“ in San Francesco zu Arezzo. Hier erblickt man auf der rechten Bildhälfte den neben dem sterbenden Ältervater stehenden, auf einen Stab gestützten, nackten Jüngling in fast völligem Rückenakt. Von Signorelliwerken bieten besonders die Orvietaner Fresken eine Fülle ähnlicher Beispiele. Ausnehmend kraß ist diese typische Vordergrundfigur auf Gengas bereits genanntem Augustinusbilde (Abb. 155) in Bergamo: Ein muskulöser, nackter Täufling schreitet breitspurig in den Kirchenraum hinein, und zieht sich dabei das Hemd über. Auch die Bogenschützen des Sebastiangemäldes (Abb. 149) stehen z. T. in solcher Kontrapoststellung; hier mehr in der Art Signorellis.

Lehrreich ist es, hier Gengas Handzeichnungen heranzuziehen, weil sie uns des Künstlers unmittelbare Impressionen vor dem Modell vor Augen stellen, die beweisen, mit welcher Gewissenhaftigkeit er, seinen großen Vorbildern nacheifernd, anatomischen Studien obgelegen hat. Sie bieten uns auch, was für den vorliegenden Fall besonders wichtig ist, einige Motive dar, die gleichsam wie vorbereitende Skizzen zu unserm Imperialefresco aussehen. Die von Woermann Genga zugeschriebene Handzeichnung des Dresdener

Museums (Abb. 202), die bisher, und zwar ohne rechten Grund, als ein Entwurf Pollajuolos galt,[15]) führt uns ähnliche Kontrapostgestalten vor Augen. Man vergleiche z. B. die im Mittelgrunde der Szene stehende Rückenaktfigur eines Kriegers mit dem auf den berittenen Hauptmann zuschreitenden Landsknecht des Eidschwur-



Patzak.

Abb. 203. Pordenone: Bekehrung St. Pauli. (Spilimbergo, Dom.)

bildes. Die Pose ist die gleiche, nur daß auf der Skizze das ausschreitende rechte Bein in den Raum hinein tritt und der Oberkörper im Gegensinne bewegt ist. Das dem Museum zu Wien gehörige Studienblatt Gengas (Abb. 156) zeigt als Hauptfigur ebenfalls einen Rückenakt. Wenn auch an dieser Gestalt die Knöchel- und Fußpartie fehlt, so erkennt man doch ohne weiteres, daß das linke Bein das Standbein, das rechte, sanft angezogene, mit den Fußspitzen

noch den Erdboden berührende, das Spielbein ist. Den Streckmuskel des rechten Kniees erblickt man jedenfalls in höherer Lage als jenen des linken Schenkels. Diese Stellung der Extremitäten, ja sogar die scharfen Konturen ihrer Wadenform, stimmt auffallend mit der Kontrapostfigur des im Vordergrunde neben dem Wasserspiegel stehenden spanischen Söldners überein. Nur der Oberkörper der Aktstudie ist nach der entgegengesetzten Seite hin gedreht. Das bewußte Dresdener Blatt (Abb. 202) weist außerdem Bewegungsmotive auf, die wir in ganz ähnlicher Verwendung auf dem Imperialebilde wiederfinden. Fassen wir z. B. in dessen rechter Massengruppe den herbeieilenden Soldaten ins Auge, den man hinter dem nach dem Mittelgrunde der Szene zu reitenden Jüngling erblickt. Genau dieselbe Pose zeigt uns die das Mittellot der zeichnerischen Komposition bildende Kriegergestalt. Ihre Extremitäten sind nur im Gegensinne bewegt. Eine ganz ähnliche, stürmisch heranschreitende Kriegergestalt entdeckt man auf dem Hintergrunde des Auferstehungsbildes in Santa Caterina (Abb. 143) in Rom. Für den Typus der malerischen Füllfigur, wie eine solche z. B. der kauernde, das Fell der Trommel spannende Jüngling in der rechten Ecke des Eidschwurfrescos darstellt, finden sich Analoga auf derselben Dresdener Skizze (Abb. 202), die überhaupt in mehr als einer Beziehung die stilistischen Eigenheiten von Gengas Kompositionsweise treffend widergibt. Ich verweise nur auf die enggedrängte Anordnung der Gestalten im vorgestellten Raume in der Diagonale, auf die geschickten Überschneidungen und Verkürzungen, auf die als Kulissen zurückschiebend wirkenden, seitlichen Stützfiguren, auf die spielende Leichtigkeit, mit welcher die Vorstellung eines großen Menschengewühles hervorgerufen wird. Was nun noch charakteristische Einzelheiten anlangt, so ist z. B. auf dem Imperialfresco die Stellung des ungeduldig scharrenden Pferdes ganz ähnlich wie auf dem „Loskauf der Gefangenen“ (Abb. 144) an dem hinter dem Sieger auftauchenden Rosse. Die anatomische Struktur der beiden Pferdebeine ist genau dieselbe. Sie stimmen außerdem in den breit und niedrig gebildeten Hufen miteinander überein. Obgleich Genga in sogenannten „scorti“ schwelgt, so glaube ich doch, daß die erwähnte Pose des herzoglichen Zelters auf die Rechnung eines dem Pordenone nahestehenden Mitarbeiters zu schreiben ist. Das aus dem Bilde gleichsam herausgestreckte Bein ist ein Kunststück, das für Genga denn doch zu kühn erscheint. Pordenone dagegen leistet sich auf diesem Gebiete noch viel gewagtere Effekte. Man betrachte nur einmal in dieser Beziehung seine noch wenig bekannte Bekehrung St. Pauli im Dome zu Spilimbergo (Abb. 203).

Vor Gengas sienesischem Fresco hätte Gennari ganz gut lernen können, wie der in Frontalstellung erblickte Schädel des vom Haupt-

mann gerittenen Rosses (Sala del giuramento) hätte ergänzt werden müssen. Mir scheinen demnach auch die übrigen Pferdeköpfe des Vordergrundes nicht ganz richtig, dem ursprünglichen Entwurf entsprechend, wiederhergestellt worden zu sein. Jedenfalls zeigen zwei, ganz in der Ferne des Blachfeldes auftauchende Pferde jenen charakteristischen, langgestreckten Kopftypus, wie wir ihn auf dem Gengawerk der Casa Petrucci kennen lernten. Die Architekturvedute verrät durchaus Girolamos Eigenart. Die Kuppelbauten, Türme und Häuser sehen wie sauber geschnitzte Holzmodelle aus. Sie ähneln darin sehr dem Städtchen auf dem bereits betrachteten „Martyrium des hl. Sebastian" (Abb. 149) in Florenz.

Auch die minutiöse Wiedergabe der spärlichen Vegetation im Vordergrunde des Eidschwurgemäldes ist uns schon auf andern Gemälden des Urbinaten aufgefallen. Ich erinnere z. B. an die „Flucht des



Abb. 204. Gengaporträt der dritten Vasariausgabe (1568).

Aeneas" (Abb. 138) in Siena und an die „Conversazione der Kirchenväter" (Abb. 157) in Berlin. Daß nach alledem Girolamo das Eidschwurfresco selbst entworfen und in der Hauptsache auch ausgeführt hat, bekundet endlich die Tatsache, daß er mitten in der linken Kriegergruppe sein mit einer Sturmhaube bedecktes Haupt aus dem Bilde herausschauen läßt. Ein Vergleich desselben mit dem Gengaporträt der dritten Vasariausgabe macht dies zur Gewißheit (Abb. 204). Wie ich aber bereits andeutete, muß Genga einen tüchtigen Mitarbeiter gehabt haben, der stilistische Eigentümlichkeiten in die Komposition hineintrug, die wir nicht als gengesk bezeichnen können. Einmal zeigt die Mehrzahl der Gestalten ein viel gefälligeres, ich will nicht sagen „geleckteres" Aussehen, als man es sonst bei Gengas launenhaftem Formen- und Physiognomienkanon gewöhnt ist. Man rufe sich z. B. jene herben, beinahe ferraresisch anmutenden Gesichtstypen des Augustinusbildes (Abb. 155) in Bergamo, der Dis-

puta (Abb. 154) in Mailand, der Bogenschützen des Sebastiansbildes (Abb. 149) usw. ins Gedächtnis. Selbst an manchen bärtigen Männerköpfen des Eidschwurbildes fallen weibische Züge ins Auge, und ganz besonders die Jünglinge zeigen eine anmutige Gesichtsbildung, wie sie gerade für Pordenones Schaffen typisch ist. Man sehe z. B. seine Anbetung der Weisen (Abb. 205; Treviso, Cattedrale) darauf hin an. Sehr auffäliig weicht ferner die Handbildung der agierenden Personen von Gengas Formengebung ab. Ihre Hände haben eine weiblich-schmale, langgestreckte Form. Ihre Finger zeigen, trotz aller Schlankheit, weiche Fleischumhüllung, haben am Mittelgelenk eine sanft gerundete Schwellung und laufen nach dem Nagel spitz zu. Genga dagegen pflegt, wie wir uns erinnern, an Männer- und



Alinari.

Abb. 205. Pordenone: Anbetung der Weisen. (Treviso, Dom.)

Frauengestalten die Hände viel knochiger und magerer zu formen. Bezeichnende Beispiele findet man hierfür z. B. auf der Disputa (Abb. 157 und 154) in Berlin und auf jener in Mailand. Es sind dies alles Eigenheiten, die deutlich auf Francesco Menzocchis Stil hinweisen, dem laut der von Gronau ermittelten dokumentarischen Bestätigung ein großer Anteil an der Ausmalung der Imperiale zugefallen ist. Auf seinen Tafelbildern finden wir ganz ähnliche, bärtige Männertypen wie auf dem Eidschwurbilde. Ich verweise z. B. auf die drei Flußgötter (Abb. 166, 167, 168) der Pinakothek in Forli, den hl. Joseph der hl. Familie (ebenda Abb. 164), auf den hl. Hieronymus (Abb. 163) in San Mercuriale, ferner auf die Priestergestalt der Freske „Mariä Darstellung im Tempel“ (Abb. 161) (San Biagio); vor allen Dingen aber auf den hl. Paulus (Abb. 165), der den Kirchenvätern Vor-

schriften erteilt (Pinakothek in Forli). Der eine bärtige Bischof ist hier sehr typisch für unsern Vergleich. Die genannten Bilder weisen auch in der Handform jene charakterisierten Eigentümlichkeiten auf. Im übrigen steht die Schule des Pordenone der Gengas auch in anderen spezifischen Merkmalen sehr nahe. So z. B. in der Vorliebe für jene seitlichen, im energischen Kontrapost stehenden Vordergrundfiguren. Ferner berührt sich die Schaffensweise der beiden Meister, die eng befreundet miteinander waren, in ihrer Bevorzugung der verkürzten Ansicht. Pordenone unterscheidet sich von Genga darin, daß er die überraschende Wirkung jener kühnen Kompositionsmittel oft bis zu derber Ungezogenheit steigert (vgl. Abb. 205). Beide Künstler bringen, jeder in seiner Weise, dem großen Zauberer der sixtini-Decke ihren Tribut dar.

Der mit zarten Pflanzenornamenten geschmückte Renaissancekamin aus weißer Terracotta erinnert an Brandanis Arbeiten im Palazzo ducale in Urbino.[16])

2. CAMERA DELLE CARIATIDI. □□□

Der angrenzende Raum, das sogenannte Karyatidenzimmer, ist bedeutend kleiner als der Eidsaal.[17]) Es ist ebenfalls mit einem Spiegelgewölbe eingedeckt, in das vierzehn Stichkappen einschneiden. Von derselben Seite wie die Sala del giuramento erhält es sein Licht. Sein Freskenschmuck (Abb. 206 und 207) stellt eine grünende Laube vor. In den Ecken des Gemaches wachsen kräftige Baumstämme auf, die sich nach den entgegengesetzten Richtungen hin gabeln. Die Enden ihrer Äste kreuzen sich über den Wandmitten und sind mit breiten, hellgelben Bandschleifen zusammengebunden. An dieses luftige Gerüst lehnen sich aus Lorbeergezweig, Schilfwedeln und Epheuranken gebildete Laubbögen an, welche die Grate der Spitzkappen verdecken und die Wandlünetten umrahmen. Diese Festons wachsen aus den Armen und Häuptern üppiger Frauenleiber empor. Es sind phantastische Fabelwesen, die mit dem sumpfigen Wiesengrunde und wuchernden Schilf- und Buschwerk fest verwachsen zu sein scheinen. Wie Karyatiden halten sie ihre vollen, runden Arme in anmutiger Gebärde über dem Haupt empor, um das durchsichtige, vom Himmelsblau durchschimmerte Laubendach zu stützen. An jeder der beiden Längswände des Zimmers erblickt man drei solcher Phantasiegestalten (Abb. 206); zwei zieren die Rückwand; einer besonders lieblichen, in orangefarbenem Gewande, wurde ihr Standort an den Fensterfront angewiesen.

In duftiges Weiß gehüllt erscheint die dem Fenster am nächsten stehende der rechten Wand. Ihre Genossin, die leider vom Türrahmen zerschnitten wird, trägt ein lichtgrünes Kleid; die dritte

Daphnegestalt dieser Reihe ein orangefarbenes. Die Karyatiden der Rückwand sind gleichfalls mit orangefarbenen und rosaweißlichen Gewändern angetan; die der linken Zimmerwand zeigen den Farbenakkord weiß-rosa, gelb, grün.

Zwischen diesen lebendigen Laubenpfosten hindurch schweift der Blick auf eine landschaftliche Ferne, die hier noch mehr als im Eidschwursaal in panoramenartigem Zusammenschluß komponiert ist. Im allgemeinen sind nur wenige Reste von der ursprünglichen Eigenart der Landschaften erhalten. So ist z. B. das Gebüsch des Vordergrundes in einem ganz neuen Stil ergänzt; nämlich in jenem, den



Abb. 206. Camera delle Cariatidi. Alinari.

wir schon an den Veduten der Sala del giuramento kennen gelernt haben. Stellenweise sind die Blätter und Zweige sehr flüchtig, nur in einer dunkelbraunen Tinte, förmlich „hingehauen". Auf den photographischen Reproduktionen sind diese Mängel kaum erkennbar. An der rechten Zimmerwand ist die linke Hälfte der hinter Büschen auftauchenden Stadt verhältnismäßig noch am besten erhalten. Dieser Streifen hebt sich denn aus dem ihn umgebenden pastösen Farbenauftrag Gennaris wie eine Insel hervor. Über die Wesensmerkmale dieses Restes werde ich mich noch später an geeigneter Stelle ausführlicher äußern.

In den Lünetten fliegen vor malerisch geballtem und beleuchtetem Cirrusgewölk Eroten in den mannigfaltigsten Stellungen. Der eine

trägt an grüner Schärpe den gefüllten Köcher und Bogen auf dem Rücken, ein anderer, der mit einem resedagrünen Mäntelchen bekleidet ist, hält in der Rechten einen Eichen-, in der Linken einen Palmenzweig. Der nächste, mit dunkelrotem Lendenschurz, hebt einen Lorbeerkranz mit beiden Händen empor; ein anderer, mit



Patzak.

Abb. 207. Plafondecke der Camera delle Cariatidi.

aufgeblähtem, weißen Mantelbausch, schwingt einen Palmenwedel in der Rechten, in der Linken einen Eichenzweig.

Auf den Lünettenfeldern der Rückwand sieht man einen Putto in grünem Gewande, der, im weichquellenden Gewölk bis an die Knie versinkend, mit der Feder den Namen Franciscus auf eine Tafel schreibt. Der mittelste fliegt ganz in der Vorderansicht,

umflattert von einem weißen Mäntelchen, mit Köcher ausgerüstet, im Gewölk. In der Rechten hält er einen Eichenkranz, in der Linken einen Lorbeerzweig. Der dritte Putto der Rückwand, der auf den Wolken sitzt, ist im Begriff, auf eine weiße Tafel den Namen Leonora zu schreiben. „Leono . . .“ steht bereits darauf.

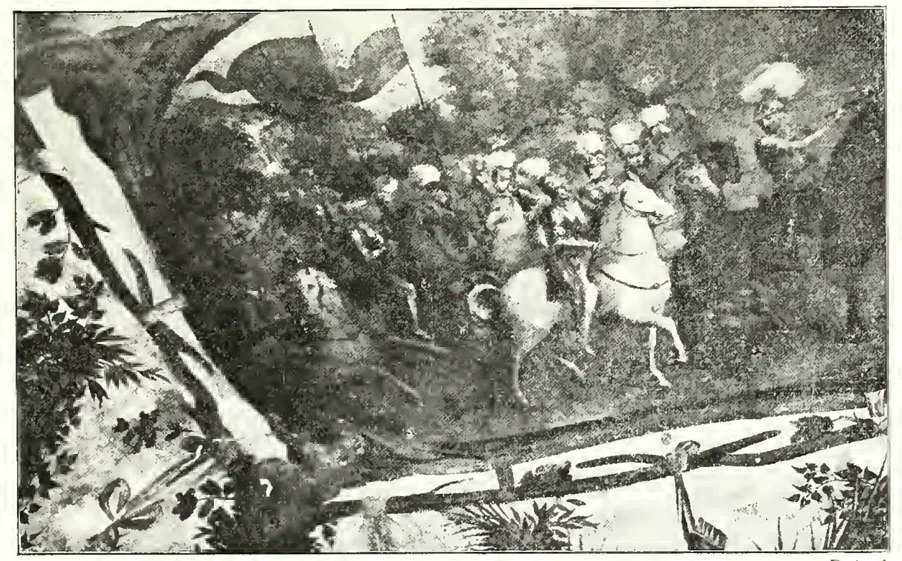
An der linken Saalwand schwingt der dem Fenster am nächsten fliegende Eros (ganz im Profil gesehen) mit der Linken einen Palmenwedel. Er hat einen grünen Shawl um die rechte Schulter geschlungen, der sich um die linke Hüfte und um das rechte Beinchen windet, und dessen Ende im Luftzuge flattert. Der nächste Flügelknabe, (ganz in der Frontalansicht gegeben) mit rotem Gewandstück bekleidet, hält in der Rechten einen Lorbeerkranz, in der Linken einen Eichenzweig; ein anderer Amor, in orangefarbenem Mantel und mit Köcher bewehrt, hebt einen Lorbeerkranz mit beiden Händen in die Höhe. Der letzte Putto endlich, der ganz nackt ist, aber einen Köcher trägt, hält wiederum in der Rechten einen Eichenzweig, in der Linken einen Lorbeerkranz. Die Motive sind also, wie wir schon aus dieser Beschreibung ersehen, etwas einförmig, wenig abwechslungsreich.

Auf den Gabeln der Laubenstämme sitzen nackte Knaben in kühnster Verkürzung, in völliger Untensicht (vgl. Abb. 207), die das von einer Tuchdraperie (oder war es früher ein Rahmen aus Baumzweigen?) umgebene Plafondgemälde über dem gebeugten Nacken stützen (Abb. 208): Jenes ist außerdem an den Zweigen der Laube auf jeder Seite mit zwei gelben, beziehungsweise weißen Bändern befestigt. Von den Baumästen hängen an jedem Gewölbezwickel verschiedene Gegenstände an Bandschleifen herab, so: Geige mit Bogen, Lyra, der Hut des Merkur mit Schlangenstab, zwei Pfeile, aus deren Spitzen Flammen lodern. Ein Objekt ist ganz verwischt und nicht mehr zu enträtseln. Es reihen sich an: ein goldener Buckelschild, Köcher, mit Pfeilen gefüllt, samt Bogen, ein Blasinstrument, das einem Waldhorn ähnlich ist, nochmals Köcher und Bogen, Syrinx und Mandoline.

Thode nennt in seiner phantasievollen, aber oberflächlichen Beschreibung dieser Deckendekoration nur Musikinstrumente, weil solche allerdings besser zu ariosteischen Zauberlauben passen wollen.[18])

Das Plafondfresco stellt einen Reiterzug dar. Ob es sich hierbei um die Verewigung eines bestimmten Ereignisses aus dem Leben Francesco Marias handelt, oder ob das Gemälde als eine jener ungemein beliebten Fürstenapotheosen[19]) aufzufassen ist, läßt sich schwer entscheiden. Pompeo Mancini gibt der Vermutung Ausdruck, daß es die siegreiche Heimkehr des Herzogs aus dem Kampfe bei Ginestreto (17. Januar 1517) zum Vorwurf habe.[20]) Unser Gewährs-

mann hat das Gemälde noch vor dessen Übermalung, und bevor er seine erwähnte Villenbeschreibung verfaßte, also vor 1844, gesehen. Er faßt seine Beobachtungen in den Worten zusammen: „Von dem wenigen, was übrig bleibt, scheint man einen prunkvollen Aufzug oder einen Triumphritt zu erkennen. Man erblickt den Herzog wie gewöhnlich in voller Eisenrüstung auf einem Schimmel (jetzt auf einem braunen Roß). Es folgen ihm vier vornehme Kavaliere, drei auf braunen Pferden, der vierte auf einem weißen. Vielleicht sind es dieselben Persönlichkeiten, welche man auf dem vorher erwähnten Eidschwurbilde erblickt. Stallmeister, Pagen und Ehrenwachen folgen in der Ordnung eines Festmarsches dem Zuge. Sie sind alle



Patzak.

Abb. 208. Triumphzug Francesco Marias I., Plafondfresco in der Camera delle Cariatidi (linke Bildhälfte).

in Rot gekleidet, mit Federhut auf dem Haupte, angetan mit gestreiften Wämsern, roten Strümpfen, schwarzen Stiefeln und langen Scheidendegen an der Seite. Dahinter erblickt man eine große Volksmenge und Soldaten mit entrolltem Banner. Über Ansichten von Hügeln und fernen, dichten Bäumen schweift der Blick auf dunkles Himmelsblau . . .“

Es dürfte angebracht sein, dieser Beschreibung des Frescos, die nach Art der italienischen „dilettanti“ sehr flüchtig ist, eine eingehende Betrachtung seines heutigen Zustandes gegenüber zu stellen. Aus dem Vergleich der beiden Periegesen wird man sich das ursprüngliche Aussehen des Bildes annähernd rekonstruieren können. Es wird auch z. T. aus ihm erhellen, wieweit die Ergänzungsarbeit Gennaris gegangen ist.

Auf der rechten Bildhälfte (Abb. 209), etwas mehr nach dem Mittelgrunde hin, schreiten vier Pagen in einer Reihe. Sie wenden dem Beschauer ihre Rücken zu. Sie sind mit lichtbraunen Lederkollern bekleidet, durch deren Schlitzen ein hellrotes Untergewand hervorschimmert, und die rote Puffärmel freilassen. Ihre Beintrikots und geschlitzten Pluderhosen sind dunkelrot gefärbt; die Schuhe sind schwarz. Die vier schwungvoll gezeichneten und anmutig bewegten Jünglingsgestalten sind in lebhafter Unterhaltung begriffen. Dabei wenden sie die mit einem roten Schwanenfeder-Barett bedeckten Köpfe zurück. Mehr im Vordergrunde reitet dicht hinter diesen vorausschreitenden Edelknaben Francesco Maria, mit schimmerndem Schuppenpanzer gewappnet, auf einem braunen, stolz im



Patzak.

Abb. 209. Triumphzug Francesco Marias I. (rechte Hälfte).

Paßgang einherschreitenden Streitrosse. Der Kopf des edlen Tieres ist augenscheinlich fehlerhaft ergänzt worden. Der Herzog hält in der linken Faust die Zügel, in der Rechten den Feldherrnstab, mit welchem er gebieterisch vorwärts weist. Dabei wendet er sein Haupt, das mit einem von Schwanenfedern umwallten Helm bedeckt ist, halb nach rechts zurück. Dessen Antlitz ist heute stark verwischt; jedenfalls kann man kaum mehr die vor allem durch Tizians Uffizienporträt allgemein bekannt gewordenen Gesichtszüge Francescos Marias wieder erkennen. Er spricht offenbar mit dem hinter ihm ganz im Vordergrunde reitenden Nobile, der vom Kopf bis zu Fuß in spiegelnder Rüstung gewappnet ist, und dessen Schimmel eine scharlachrote Schabracke trägt. Sein einen Falben

reitender Gefährte wendet ihm das Gesicht zu. Die beiden dahinter in der gleichen Reihe sichtbaren Ritter blicken mehr nach vorwärts, aus dem Bilde heraus. Ganz vorn auf der linken Kompositionshälfte (Abb. 208) bemerkt man einen Musikanten in schwarzem Wams und weißer Hemdkrause, dunkelbraunen Strümpfen und roten, geschlitzten Kniehosen. Er hält ein waldhornähnliches Instrument in der Rechten. Offenbar hat er soeben ein Signal geblasen und das Horn abgesetzt, um zu lauschen, ob Antwort aus der Ferne zurückschallen wird. Sein in vollem Galopp einhersprengender Schimmel ist vom Bildrande halb überschnitten. Der Reiter wendet sein Gesicht in voller Vorderansicht dem Beschauer zu. Hinter ihm reitet, etwas näher der vordersten Kriegerreihe, ein Bannerträger in gleißender Stahlrüstung und buschlosem Helm, der eine mit grünem Streifenkreuz gezierte, rote Fahne trägt. Hinter ihm wird ein Ritter mit weißem Helmbusch sichtbar, der geradenwegs aus dem Bilde herausblickt. Von seinem Braunen sieht man nur Kopf und Bug. Neben ihm taucht ein Standartenträger auf braunem Renner auf. Die zwischen der eben beschriebenen und der vorderen Reiterkette entstehende Lücke füllt eine Kriegergestalt aus, die auf einem Schimmel in energischem Kontrapost nach dem Hintergrunde zu in die Landschaft hineintrabt.

Links, mehr nach dem Mittelgrunde hin, erblickt man die Fortsetzung des Reiterzuges, der sich zwischen prächtigen Baumgruppen hervor bewegt. Dahinter steigt bergiges Terrain an, das im Gegensatz zu den im Schatten liegenden Buschpartien hell beleuchtet ist. Dieser Teil des Zuges ist, weil er sich in die Ferne verliert, stark verkleinert. Einzelheiten, wie farbenbunte Landsknechtskostüme und den zum Himmel aufstarrenden Lanzenwald der Soldaten, kann man jedoch deutlich erkennen. An die malerischen Baumschläge des Mittelgrundes schließt sich rechterhand ein allmählich sich abdachender Gebirgskamm an. An seinem Fuße ragen einzelne Büsche und Bäume auf, welche über die sanft geschwungenen Linien der fernen, blauduftigen Bergzüge emporragen.

* * *

Die Illusionsmalerei des Karyatidenzimmers leugnet die Aufgabe der schließenden Mauerwand völlig hinweg. Man schaut nicht aus den Fenstern, den Loggien- oder Torbögen einer Scheinarchitektur, wie sie uns in trefflicherer Ausführung als im Eidsaale noch begegnen wird, ins Freie hinaus. Der Künstler übertrug gewissermaßen ein Stück der eine Villa umgebenden Gartenherrlichkeit in einen engen Wohnraum und verwandelte ihn also scheinbar in eine luftige Laube mit einer Aussicht ins Ungemessene. Nicht ein einziges Streifchen

dekorativen Sockels ist zu sehen. Unmittelbar über dem Terracottaboden des Zimmers wächst die fingierte Erdoberfläche der Landschaft auf. Mitten in ihr erscheint der Steinbelag des Wohnraumes als eine zufällig gepflasterte Stelle. Die Landschaft bedeckt ungefähr die untere Hälfte der Wandflächen. Ihr Horizont ist nahezu in Manneshöhe für den Beschauer anzunehmen.

In symmetrischer Reihung, in gleichen Abständen voneinander entfernt, sind die geschilderten Karyatiden in den illusorischen Raum hineingestellt. Die Tiefenbildung desselben wird zunächst im Vordergrunde durch die Bodengestaltung erzielt. So wirken z. B. die Steinblöcke in der rechten Zimmerecke, ein niedriger, flacher und ein dahinter lagernder, größerer; neben der Tür ein kleiner, länglicher mit Rasenwuchs, auf der linken Seite der Säulenstumpf, der obendrein schief in den Raum hineingelegt ist, als kräftige Zurückschieber. Ferner lenkt das hinter dem Säulentrumm und links von ihm aufragende Buschwerk durch seine mehrfachen Überschneidungen des dahinter sichtbaren Terrains den Blick in die Raumtiefe. Mit Absicht hat hier der Maler diese Bodenstelle durch zwei kleinere Steine markiert. Auf der rechten Seite der Landschaft leitet das hinter den beiden lichtbestrahlten Felsblöcken vor einer helleren Erdoberfläche in dunkler Silhouette sich scharf abhebende Buschwerk und die von ihm aus in schräger Richtung nach der Tür zu ansteigende, mit einem Strauch bewachsene Erdwelle auf jene Bodenzone über, auf der die Karyatiden stehen. Zu diesen raumbildenden Faktoren tritt noch die Helldunkelwirkung des von rechts herfallenden Lichtes, der Kontrast beleuchteter und beschatteter Partien, der durch seine plastische Modellierung die Tiefendimension des vorgestellten Landschaftsraumes noch wahrscheinlicher macht.

Die Karyatiden überschneiden ihrerseits mit ihrem Vertikallot den ziemlich tief gelegenen Horizont der Landschaft. Sie wirken dadurch in monumentaler Größe zurückdrängend auf den Mittel- und Hintergrund, der hinter einem mit windbewegten Bäumen bestandenen Erdwall eine halb im Sonnenschein, halb im Schatten liegende Stadt und darüber in blauem Duft verschwimmende Höhenzüge zeigt. Jene windbewegten Bäume der mittleren Bodenerhebung verstärken dadurch, daß sie über die Horizontlinie hinaus ragen, die Tiefenvorstellung der endlos sich erstreckenden Landschaft. Ebenso haben die auf beiden Seiten des Gemäldes wie Stützpfeiler als Eckenfüllungen verwendeten Baumgruppen des Mittelgrundes die zurückschiebende Funktion von Seitenkulissen zu vollziehen. Dadurch, daß jene Fabelwesen in die vorgetäuschte, freie Natur hineingestellt sind, zwingen sie dem Beschauer die allerdings phantastische Raumvorstellung auf, als sei er plötzlich wie mit einem Zauberschlage in eine Laube versetzt worden, aus der er in eine anmutige

Landschaft und in eine lockende Wunderferne hinausblicken kann. Wenn darum F. Seitz schreibt,[21]) „Die Wanddekoration im Zimmer II. mit riesigen Karyatiden, die das Gewölbe tragen, war von Anfang ohne jedes Verhältnis zu dem Raume"; so verkennt er damit gänzlich das Wesen dieser hier in der Imperiale noch hochpoetischen, illusionistischen Dekorationsmalerei.

Jede der Karyatiden nimmt im vorgestellten Raume einen sogenannten „verlorenen Posten" ein, ganz ähnlich, wie ihn Strzygowski an dem Engelsputto mit der Inschrifttafel auf Raffaels Madonna von Foligno (Abb. 194) nachgewiesen hat.[22]) Diese Gestalt steht ebenfalls frei im Raume, mehr auf den Mittelgrund zu orientiert, und überschneidet mit ihrem vertikalen Lot eine Rasenbank und den sonnenbestrahlten Mittelgrund, während ihr Kopf ein Stück der bebeschatteten Hintergrundslandschaft verdeckt. Diese erscheint infolgedessen in der richtigen proportionalen Entfernung vom Mittel- und Vordergrunde.

Was die Formengebung der Daphnegestalten anlangt, so verraten sie in der naturalistischen Schilderung üppigreifer, sinnenfroher Weiblichkeit an sich tüchtige anatomische Kenntnisse. Mit liebevollem Blick hat der Künstler den weichgeschwungenen Linienrhythmus nackter Frauenschönheit nachgeformt; scharfäugig hat er die plastische Modellierung des Frauenleibes studiert und das an knospenden Brüsten und schwellenden Schenkeln wechselreiche Spiel von Licht und Schatten beobachtet. In den Proportionen huldigt er bereits einem Geschmack, der nicht mehr jener des reinen Renaissancegefühls ist. Wer daraufhin die Karyatiden betrachtet, dem wird es auffallen, daß ihre Körper im Verhältnis zum Kopfmaß zu lang gestreckt sind.[23]) Die Becken mit ihren weitausladenden Hüften sind ebenfalls verhältnismäßig zu breit gebildet. Die Körperpartie zwischen Nabel und Brüsten müßte nach normalem Bau etwas gedrungener sein. Des Künstlers eigentliches Wollen ist hierbei durchaus nicht zu verkennen: Das Karyatidenmotiv an und für sich verlangt eine gewisse straffe Streckung der Gestalt. Der Maler ist jedoch hierin, wie bereits angedeutet wurde, etwas zu weit gegangen. Der Blick all' jener Michelangelo oder Correggio nacheifernden, wohlgeübten Dekorationsmaler, zu denen der Urheber der Karyatiden gehört, ist eben für die rechte „concinnitas" der Verhältnisse bereits getrübt. Die von uns erkannten Mängel sind Merkmale einer im Sturmschritt der Formenverzerrung entgegeneilenden Kunst, die aber immer noch höchst beachtenswerte, intime Reize aufzuweisen hat. Die barocke Regellosigkeit steht vor der Tür und pocht an.

Die einheitliche Lichtquelle der Karyatidenfresken ist, wie schon gelegentlich der Betrachtung ihres landschaftlichen Vordergrundes bemerkt wurde, rechts, also ganz naturgemäß vom Fenster her,

anzunehmen. Wir können an den Frauenleibern neben der trefflichen, den Hebungen und Senkungen der Körper- und Gewandteile entsprechenden Verteilung von Belichtung und Beschattung direktes und reflektiertes Licht unterscheiden.[24] So sind in die der Lichtquelle abgewandten, schattigen Partien Lichtschimmer hineingemalt, die sich wie in der Wirklichkeit der Welt der Erscheinungen als die vom beleuchteten Fußboden zurückgeworfenen Reflexe erweisen. Sie lassen sich an den Konturen der beschatteten Gewandstellen, ferner am Halse der Frauen, und besonders an der unteren Wölbung der linken Brust deutlich erkennen. An der mittleren Karyatide der rechten Wand kann man diese Lichtscheine am besten beobachten. Auch die Behandlung der von den Figuren auf den Erdboden geworfenen Schlagschatten verrät eifriges Naturstudium vor dem Modell. Gelobt muß ferner an den Fabelgestalten die Art und Weise werden, wie der Künstler die allmähliche Verwandlung und Erstarrung blutdurchströmter Menschenleiber zu Pflanzen als phantastisches Wunder dargestellt hat. Das verrät eine anerkennenswerte Formkraft und genaue biologische Kenntnis der Pflanzenwelt. So wie die Gestalten hier im Erdreich festgewurzelt sind, wie aus den lebenswarmen Menschengliedern eine Fülle von Ranken und Zweigen hervorwuchert, so könnte man sich in der Tat einen derartigen Zaubervorgang leibhaftig vorstellen.

Die Gewänder sind absichtlich in dünnster Stofflichkeit gewählt, um die schwellenden Körperformen durchscheinen zu lassen. Sie weisen in der Art ihres Faltenwurfes auf des Künstlers weitgehende Bekanntschaft mit antiken Gewandstatuen hin. Die zarten Stoffe schmiegen sich wie bei jenen in feuchten, nur von zartem Gefältel durchsetzten, glatten Flächen dem Körperrund an. Oder soll es der Wind sein, der gegen das spinnenwebenfeine Gespinnst anstürmt und es dem Leibe fest anlegt?

Daß die Häupter der Karyatiden im Verhältnis zu deren Gliedmaßen zu klein gebildet sind, ist schon gesagt worden. Die Gesichter machen mit ihrem auffallend schmalen, teilweise geradezu eckigen Oval einen krankhaften, hektischen Eindruck. Pompeo Mancini hat diese Tatsache instinktiv, aber nur ganz dunkel gefühlt, wenn er in seiner Villenbeschreibung sagt:[25] „Besonders die Karyatiden scheinen berauscht zu sein."

Weitere charakteristische Einzelzüge, die noch hervorzuheben wären, werden sich besser der kritischen Untersuchung einfügen, ob die in Frage stehenden Karyatiden mit Thode[26] dem Dosso Dossi, also dem älteren der beiden ferraresischen Malerbrüder Luteri, zuzuschreiben sind. Ich denke, schon aus der soeben vorangeschickten, summarischen Charakteristik ist teilweise klar geworden, daß diese Zuweisung zum mindesten fraglich ist. Bevor wir jedoch

den Beweis hierfür antreten, möge zuerst Thodes in apodiktischem Tone vorgetragene Behauptung wiedergegeben werden. Der betreffende Passus lautet: „Nur einen Künstler hat es gegeben, der so in Farben und Formen dichten konnte: Ariostos großen Zeitgenossen und Landsmann, Dosso Dossi. Nur von seinen Bildern her kennen wir diese mächtigen, üppigschönen, von Lebenslust glühenden Frauen-



Alinari.

Abb. 210. Dosso Dossi: Santa Lucia e Santa Agata.
(Rovigo veneto, Stadtgalerie.)

gestalten — es sind Schwestern jener Zauberin in der Galerie Borghese, die, wie sie, aus tropischer Pflanzenwelt zu menschlichem Sein sich wandelnd, entstanden zu sein scheint. Und wer daran noch zweifeln möchte, braucht nur im Musée des Gobelins zu Paris jenen Gobelin, der zu einer Suite der „Metammorphosen Ovids" gehörte, aufzusuchen. Da wird er, von den Dossi entworfen, ganz ähnliche Daphnegestalten finden, deren Arme sich zu einem Laubengange verschränken, nur daß diese Wesen schon fast ganz

zur Pflanze geworden sind und an herrlichem Wuchs und Gestaltung hinter jenen in Monte Imperiale zurückstehen. Sind die letzteren sicher von Dosso Dossi, so haben wir in denen der Teppiche vielleicht (!) Nachbildungen von der Hand seines Bruders. Daß auch diese poetischen Gebilde von der Hand des Restaurators übergangen worden sind, erfüllt mit wahrem Ingrimme. Glücklicherweise aber war die Größe der Zeichnung und die Pracht der Färbung (?) nicht ganz zu zerstören.“ — Gehen wir nunmehr von der Müntzschen Abbildung der Pariser Gobelins aus![27]) Und gehen wir hierbei Schritt für Schritt vor. Morellis bekannte, oft belächelte Winke dürften sich in richtiger Anwendung für derartige Untersuchungen immer noch als brauchbar erweisen, wo es gilt, in eine Verwirrung verschiedener Stilbegriffe die erwünschte klare Scheidung zu bringen.

Auf dem Pariser Teppich bilden zwei mit Weinranken dekorierte Phantasiesäulen, die auf einer Marmorsolbank fußen und einen antiken Architrav tragen, einen illusionistischen Durchblick in eine Laube, in deren Vordergrunde man ein nacktes Weib bis an den Busen in einem Weiher stehen sieht. Vier Daphnegestalten stützen die Laube. Doch wie wesentlich verschieden sind sie von den Imperialekaryatiden (vgl. Abb. 206)!

Erstens hat ihr Schöpfer mehr Abwechslung in den Stellungen erstrebt. Hierin verrät er dem Imperialemaler gegenüber viel feineren Geschmack. Er stellt die beiden seitlichen Figuren der Frauenreihe im halben Rückenakt mit Dreiviertelswendung in den illusorischen Raum hinein. Die beiden mittleren Weiber, die den seitlichen in anmutiger Gebärde zugewandt sind, erblickt man dagegen in halber Frontalstellung. Die unteren Extremitäten sind bereits in Stämme oder in Strauchwerk verwandelt. Das Gezweig und Blattwerk wuchert schon an Hüften und Lenden herauf. Und wie kunstvoll sind die aus Armen und Häuptern hervorsprossenden Festonbögen durcheinander geflochten! Sie kreuzen und verschränken sich wie ein Korbgeflecht. Um zu beweisen, daß auch in den Einzelheiten der Pariser Karyatiden sehr wesentliche Unterschiede vor den Imperialefrauen sich bemerkbar machen, betrachten wir genauer ihren Körperbau. Auf dem Gobelin sind die fast durchweg im Profil gesehenen Häupter durchaus in der richtigen Proportion zur ganzen Figur gestaltet. Sie erscheinen in dieser Beziehung keineswegs zu klein. Man kann das am besten an den beiden seitlichen Frauen feststellen, deren untere Extremitäten nicht in Baumstämme verwandelt sind, und, von Strauchwerk umwoben, aufragen. Es sind schlanke schmiegsame Leiber mit normalen, weichgerundeten Hüften. Sie gemahnen mehr an eine Mischung herber, noch halbentwickelter, jungfräulicher Körperformen mit dem Reiz eines zarten Ephebenleibes.

Der Entwurf für den Pariser Gobelin stammt, das glaube ich schon jetzt ruhig behaupten zu können, von Dosso Dossi. Bei ihm, der, wenn auch nicht sklavisch, so doch in freier Wahl nach einem selbsterfundenen, gesetzmäßigen Formenkanon komponierte, ist natürlich jenes ausgesprochen barocke Stilgepräge, das uns an den Imperialekaryatiden auffiel, nicht anzutreffen.

Vergleichen wir ferner die Gesichtsbildung der letzteren mit dem echt dossesken Gesichtstypus, in welchen der große Ferrarese



Anderson.

Abb. 211. Dosso Dossi: Fragment aus dem Castello di Ferrara. (Modena, Stadtgalerie.)

den ganzen Zauber seines rätselvollen Künstlerwesens zu bannen pflegte. Er bildet seine Frauengesichter nie so schmal und eckig, wie wir sie an den Imperialefrauen (Abb. 206) bemerkten. Sie haben im allgemeinen ein volles Kinn, eine viel breitere Jochbeinpartie mit weichmodellierter Fleischbekleidung, eine höhere, sanft gewölbte Stirn, eine breitere Nasenwurzel, längere, geradlinige Nase, vollere, zuweilen etwas aufgeworfene Lippen usw. Seine Frauenköpfe strahlen mehr blühende Gesundheit wider, als die Fabelgeschöpfe der Sforzavilla. Es sind majestätische, an antike Frauenhäupter erinnernde Köpfe, die man mit einem ideellen Quadrat umschreiben kann, und die selbst

im Profil weichgerundete Konturen zeigen (vgl. z. B. Abb. 210). Im ganzen Dossiwerk ist z. B. kein einziges Frauenantlitz anzutreffen, wie jenes der dem Fenster benachbarten Karyatide der rechten Zimmerwand (Abb. 206). Die Sopraportafigur derselben könnte bei oberflächlicher Betrachtung allenfalls bezüglich ihrer Augenbildung an die dosseske Augenform, an jenen rätselvollen, traumverlorenen Blick erinnern, aus dem bald bacchantische Lust zu sprühen, bald perverse Sinnenglut zu lodern scheint. Wenn man aber das Fresco genauer an Ort und Stelle prüft, so stellt es sich heraus, daß Gennari hier falsch ergänzt hat. Das rechte Auge ist nämlich heute viel größer, als das linke und ganz anders gezeichnet, was schon unsere photographische Reproduktion annähernd richtig widergibt. Es ist also mehr ein Schielen, nicht jener magisch bannende Sphinxblick, wie er uns etwa auf dem Plafondfragment einer Saaldekoration des Palazzo Diamanti (Ferrara) am Kopf des Nero und der ihn begleitenden Hetäre entgegen brennt (Abb. 211). Wer könnte z. B. jenes abgrundtiefe Schauen und das unbeschreibliche Lächeln der von einem Satyrn verfolgten Nymphe in der Pittigalerie vergessen! Nächst Leonardo da Vinci hat in der Tat nicht bald ein Renaissancemeister die Rätselnatur des Weibes so tiefgründig zu erforschen und im Blicke der Außenwelt widerzuspiegeln verstanden, wie gerade Dosso Dossi. Von alledem ist an den Imperialekaryatiden keine Spur wahrzunehmen. Schließlich ist noch ihre Farbengebung als ein wichtiger, mitsprechender Faktor zur Entscheidung der ganzen Frage in Betracht zu ziehen. Man ist bei Dosso Dossi an ganz bestimmte koloristische Eigentümlichkeiten gewöhnt. Er liebt die ungebrochene Leuchtkraft r e i n e r Lokalfarbentöne. Sein Lieblingsakkord, der auch fast alle seine Kompositionen wie ein festlichheiteres Leitmotiv durchklingt, ist bekanntlich ein tiefgesättigtes, flammendes Rot, dem sich in der Regel dessen Komplement, ein feuriges Grün, beigesellt. Dazu pflegt er in vielen Fällen ein goldig schimmerndes Strohgelb zu stimmen. Er erweist sich also in der Wahl dieser Farbenwerte als ein feiner und gewiegter Kenner ihrer physiologischen Eigenart. Nach dieser Seite hin gehören bekanntlich Rot und Gelb zu den sogenannten „vorspringenden“ Farben. Grün nimmt eine Mittelstellung zwischen beiden und den durch die nüancenreiche Skala des Blau repräsentierten „zurücktretenden“ Farben ein.[28]) Dosso weiß, daß auf der wohlabgewogenen Zusammenstellung dieser beiden Gegensätze die modellierende, ebenfalls Raumillusion erzeugende Kraft der Farbe, der Farbe als Distanzträger, beruht.[29]) Er gebraucht also Gelb und Rot im wahrsten Sinne des Wortes als V o r d e r g r u n d f a r b e n, Grün als Vermittler nach dem landschaftlichen Hintergrunde zu, der bei ihm in markantem Kontrast zu den leuchtenden, warmen Tönen

des Vordergrundes auf ein mehr neutrales, emailleartiges, dem Tagelicht genähertes Silbergrau oder auf bläulichweiß abgedämpft ist und am fernen Horizont in ganz kühlen, blauduftigen Tinten verläuft. Die Termini „warme" und „kalte" Farben sind bei Dosso Dossi in hohem Maße gleichbedeutend mit den Begriffen „Träger von Licht und Schatten".

Nichts von diesen spezifischen Merkmalen dossesker Eigenart tritt an den Imperialekaryatiden zutage. Ihr Kolorit weist keine reinen, über helle Grundierung lasierten, also transparenten Lokaltöne auf. Ihr charakteristisches Merkmal ist die durch Mischung



Abb. 212. Nach Francesco da Hollanda: Zeichnung des zerstörten Kuppelfrescos in Santa Costanza in Rom (Escorial).

zweier Pigmente erzielte gebrochene, gedämpfte Tönung: wie wir uns erinnern, ein in den Schatten rosa angehauchtes Weiß, ein etwas stumpfes Resedagrün, ein mit etwas Deckweiß gelichtetes Orange. Wenn also Thode von einer „Pracht der Färbung" redet, so entspricht das durchaus nicht der Wirklichkeit. Das zeichnerische Moment überwiegt die Farbengebung ganz bedeutend. Man beschwöre noch schließlich den ganzen Reigen jener herrlichen dossesken Frauenbilder, z. B. die Zauberin Kirke (Abb. 186), die klagende Dido, die Blumengöttin Chloris[30]) die heilige Lucia und Agata (Abb. 210) und wie sie alle heißen mögen, vor seinem Geiste herauf und lasse sie an den Imperialekaryatiden vorüberziehen. Der Vergleich wird unzweifelhaft die Tatsache ergeben,

daß Dosso Dossi nicht der Urheber der Daphnegestalten sein kann. Die Kinder seiner Muse werden vielmehr gleichsam ganz von selbst dagegen protestieren, daß sie, wie Thode ausdrücklich bemerkt, Schwestern der Imperialekaryatiden sein sollen. Nur eine oberflächliche Betrachtung konnte diese Frauengestalten den Gobelinkaryatiden des Dossi „ähnlich" finden und behaupten, daß die Pariser Frauenfiguren „an herrlichem Wuchs und Gestaltung hinter jenen in Monte Imperiale" zurückständen. Ein Irrtum gebiert in der Regel den andern: Die Teppichkomposition ist nach alledem natürlich keine Nachbildung der Imperialekaryatiden von der Hand Battista Luteris, sondern sie ist eine genaue, von diesem nach einem Karton Dosso Dossis angefertigte Kopie, der zu den Imperialefiguren keinerlei Beziehung hat. Daß für Thode selbst seine Zuschreibung nicht so ganz einwandfrei klar war, beweist sein hypothetischer Satz: „Sind die letzteren sicher von Dosso Dossi, so haben wir in denen der Teppiche vielleicht Nachbildungen von der Hand seines Bruders ..." Diese Einschränkung steht aber natürlich schon an und für sich zu der vorangegangenen apodiktischen Behauptung in starkem Gegensatz. Wie wir sehen, hat sich also Thode bei seiner Zuschreibung lediglich von dem Laubenmotiv, das auf beiden Darstellungen die Daphnefigur in ähnlicher Verwendung zeigt, bestimmen und irre führen lassen.

Daß der geniale ferraresische Künstler wohl das Zeug dazu hatte, ein so phantasievolles Dekorationsmotiv selbständig zu erfinden, will ich nicht bezweifeln. Wie aber später aus meiner über Dosso Dossi vorbereiteten Monographie zur Genüge offenbar werden dürfte, war die Göttin Antike in vielen Fällen auch seine Lehrmeisterin. So hat ihn denn auch aller Wahrscheinlichkeit nach zur Komposition seiner Gobelinkaryatiden das seinerzeit berühmte, jetzt zerstörte Kuppelmosaik von Santa Costanza in Rom (Abb. 212) angeregt, das sicher nicht allein von Francesco da Hollanda gezeichnet worden ist.[31]) Die im Escorial aufbewahrte Skizze des genannten Künstlers zeigt durchaus dasselbe Motiv, das Dossis Gobelinkaryatiden zugrunde liegt: auf „verlorenen Posten", im Mittelgrunde des vorgestellten Raumes stehende Frauengestalten, deren untere Extremitäten bereits in eine stilisierte, auf den von Wasser umgebenen Bodenerhebungen fest eingewurzelte Akanthusstaude umgewandelt sind. Auch aus Schenkeln und Hüften sprießt das Blattwerk hervor. Insbesondere aber aus den Häuptern entwickeln sich die in Arabesken stilisierten Laubenbögen, die offenbar eine regelrechte Pergola gebildet haben. Die Hände dieser Karyatiden zeigen noch nicht den wunderbaren Verwandlungsprozeß. Der springende Punkt, auf den es im Hinblick auf die Dossikaryatiden ankommt, ist das illusionistische Moment: Die Figuren wirken zurückdrängend auf einen

entfernten Hintergrund; man erlebt die Illusion, aus einer luftigen Laube ins Freie hinaus zu schauen. Das übrige Beiwerk der Mosaikkomposition lasse ich an dieser Stelle außer acht.

Bevor ich nach diesem Exkurs auf die endgültige Lösung der Frage nach dem Urheber der Imperialekaryatiden eingehe, halte ich es für angebracht, die übrigen dekorativen Details der Camera delle Cariatidi einer gründlichen Untersuchung zu unterziehen.

Die panoramaartige, landschaftliche Umgebung der Fabelgestalten weist ganz andere Stilqualitäten auf, als wir sie bei Battista Luteri gewöhnt sind. Wir haben hier keine, in malerischer Phan-



Anderson.

Abb. 213. Battista Luteri: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. (Rom, Galleria Borghese.)

tastik zusammengewürfelten, landschaftlichen Elemente vor uns, sondern einen ganz modern anmutenden Ausblick auf eine, in der Ebene sich weithin erstreckende Stadt. Nach der Natur getreu beobachtete, blaue Bergzüge, die aber nichts weniger als bizarr sind, begrenzen den fernen Horizont. Die übrigen Wandflächen — wir hatten soeben vornehmlich die rechte im Auge — eröffnen Fernsichten auf eine weiträumige Campagna, die mit Buschwerk und einzelnen Dörfchen besetzt ist. Eine solche, nahezu eintönige Großzügigkeit der Landschaft ist nie und nimmer Battistas Art gewesen. Von ihm aber rührten die landschaftlichen Fernen des Karyatidenzimmers ursprünglich her. Nach langwierigen Untersuchungen habe ich nämlich

die Überzeugung gewonnen, daß eine zweimalige Retouche der Veduten stattgefunden haben muß. Das Stadtbild der rechten Zimmerwand läßt nämlich zwei voneinander gänzlich verschiedene „Pinselschriften“ erkennen. Die eine ist in breiten, flotten Strichen angelegt, die also nicht die Handweise Battista Luteris ist; die zweite verrät sich ohne weiteres als Gennaris breiig klecksende Mache. Linkerhand im Stadtbilde (Abb. 206) ist aber, worauf ich schon in meiner vorausgeschickten Beschreibung der Fresken hervorgehoben habe, ein Stückchen Intonaco stehen geblieben, — an der Stelle, wo die größeren Türme aufragen — das älter als die beiden anderen Schichten ist, und das ganz und gar die spitzpinselig-kapriziöse Technik des bewußten Ferraresen und einen Schimmer seiner geisterhaften Beleuchtungsweise zur Schau trägt. Diese ursprüngliche Unterschicht bestätigt also meine Annahme, daß Battista hier zuerst gemalt hat. Man wird sich diese „paesaggi“ etwa in der Art der Hintergrundslandschaft auf Battistas Riposo in Egitto (Roma, Villa Borghese; Abb. 213) zu rekonstruieren haben. Ferner wird meine Behauptung im Vordergrunde des illusionären Landschaftsraumes durch ein Kompositionsmotiv bejaht, wie es der jüngere Luteri mit Vorliebe zur Erzielung der Tiefenvorstellung auf seinen Bildern verwendete. Man betrachte z. B. den hl. Hieronymus (Abb. 190) in Wien. Hier liegen im Vordergrunde zwei Säulenstümpfe, die als energische Zurückschieber wirken.

Ferner zeigen die ziemlich täppisch im krausen Gewölk fliegenden Eroten Battista Luteris Stil. Man erinnere sich z. B. an die Engelsglorie auf der Geburt in Modena (Abb. 187) und an jene auf den beiden Konversationen der Kirchenväter in Dresden (Abb. 191). Hier nehmen wir ganz dieselben Eigenheiten wahr: allzu volle Formenbildung, ungeschickte Bewegungsmotive, auffallende Vorliebe für sogenannte verlorene Profile, bei denen die Nasenlinie unmittelbar das Jochbein tangiert; dieselbe merkwürdige, z. T. häßliche Gesichtsbildung mit stumpfen Sokratesnäschen und wulstigen Lippen, die unregelmäßige Stellung der Iris in den Augen, so daß leicht ein schielender Blick entsteht usw.

Das Motiv der Palmen und Kränze schwingenden Genien vollends sah ich in ganz ähnlicher Auffassung an den Gewölbezwickeln des Kapellenvorraumes im Castello del Buon Consiglio in Trient. Diese aufrechtstehenden Flügelknaben, von denen einige Palmenzweige, andere an vergoldeten Fascien das Wappen des Cardinals Bernhard Cles in der Schwebe halten, haben genau dieselben manierierten Stileigentümlichkeiten wie die Putten des Karyatidenzimmers an sich. Die in Trient wurden von H. Schmölzer mit vollem Recht dem Battista Luteri zugeschrieben:[32]) „... die Genien des

Spiegels, die viel zu schwach sind für ihn (Dosso Dossi), und die wir unbedenklich seinem Bruder Battista zuschreiben dürfen.“

Wir haben vorhin festgestellt, daß die landschaftlichen Hintergründe des Karyatidenzimmers ursprünglich von dem jüngeren Luteri gemalt worden sind, und daß also auch die Lünettenputten von ihm herstammen. Daß die Daphnegestalten nicht von seinem größeren Bruder herrühren, glaube ich zur Genüge nachgewiesen zu haben. Der Schluß liegt also wohl sehr nahe, daß auch sie ein Werk Battistas sind. Manche stilistischen Eigentümlichkeiten scheinen dies jedoch auf den ersten Blick hin zu bestreiten.

Vor allem trifft man auf den Bildern des genannten Ferraresen keine so stumpfe Farbengebung an, wie sie uns an den Karyatiden bereits auffiel. Im Kolorit steht er Dosso Dossi sehr nahe;



Poppi.

Abb. 214. Dossischule: Teilstück vom Plafond der Sala dell' Aurora im Castello von Ferrara.

auch er wählt mit Vorliebe den prunkvollen Akkord grün-rot-gelb. Außerdem ist die Gesichtsbildung einiger Daphnefiguren nicht die des jüngeren Luteri. Es mischen sich hier mit echt ferraresischen Zügen solche, die in die Richtung der Gengaschule weisen. Eine echt ferraresisch-herbe Physiognomie nennt z. B. die Karyatide der rechten Zimmerwand, rechts neben der Tür, (Abb. 206) ihr eigen. Zum Vergleich bitte ich die Aurora (Abb. 214) des Castello in Ferrara (Dossischule) zu betrachten.

Die linkerhand neben der Tür aufragende Karyatide erinnert im entfernten Sinne an das Madonnenhaupt der Santa Conversazione in Rovigo. (Abb. 195.) Und doch mischen sich hier zweierlei Stilgefühle miteinander. Es lassen sich solche versteckte Züge weniger in Worten kennzeichnen, als vor dem Original empfinden. Die Kunstwissenschaft besitzt noch kein Organon, für solche stilistischen Untersuchungen

den adäquaten Ausdruck schaffen zu können. Zunächst müssen wir uns daran erinnern, daß Battista Luteris Frauengestalten von jenen seines Bruders wesentlich verschieden sind. Er folgt, wie das genannte Bild in Rovigo (Abb. 195) veranschaulicht, dem raffaelesken Madonnenideal mit seinem zierlichen Oval. Dosso Dossi dagegen bevorzugt, wie wir bereits festgestellt haben, den vom antiken Formenkanon beeinflußten, vollwangigen Gesichtstypus. Daß Battistas Stilgefühl für die Proportionen schon das barocke ist, wie es in der Raffaelschule unter Giulio Romanos beherrschendem Einfluß sich durchsetzt, ist uns klar geworden. Für ihn war hierin, wie wir sahen, Francesco Penni vorbildlich.

Einige der Imperialekaryatiden zeigen Eigentümlichkeiten, die hinwiederum dem proportionalen Geschmack der Correggioschule, etwa dem Parmigianinos entsprechen.

Nach alledem glaube ich folgenden Schluß aus meiner Untersuchung ziehen zu dürfen: Wir haben hier ohne Zweifel jenes von Vasari erwähnte Imperialezimmer vor uns, das Genga den Gebrüdern Luteri zur alleinigen Ausmalung anvertraute. Der Hauptanteil fiel dem jüngeren Battista zu, oder er maßte sich ihn in seiner bekannten Eigenwilligkeit und Unverträglichkeit an. Der bedeutendere und einsichtige Bruder ließ ihm seinen Willen und erlebte zu seiner Genugtuung endlich einmal eine Demütigung dieses hoffärtigen Charakters. Die Fresken wurden dann auf Geheiß des Herzogs z. T. abgeschlagen, teilweise stehen gelassen, beziehungsweise übermalt. Der mit dieser Aufgabe beauftragte Künstler war ohne Zweifel der Forlivese Francesco Menzocchi. Im Grunde genommen hat er wohl auch nicht viel Besseres geleistet.

Der Kopf der erwähnten linken Karyatide der rechten Zimmerwand zeigt auffallende Verwandtschaft mit der Madonna in San Mercuriale in Forlì (Abb. 163), die ein Putto mit einem Blumenkranze krönt. Man könnte geradezu an dasselbe Modell denken. Nur die Stellung des Hauptes ist etwas abweichend. Auf dem Altarbilde erblickt man es „en face". Wir beobachten an ihm dasselbe schmale Oval mit dem kleinen, spitzen Kinn, dieselbe Nasen- und Mundbildung. Das Gegenstück zu dem Haupte der einen Rückwandkaryatide entdecken wir auf Menzocchis Pinakothekbilde (Forlì Nr. 147; Abb. 164), dessen Engelsknabe mit dem weißen Tuchgehänge uns schon an die Eidsaalputten erinnerte. Das ähnliche Madonnenhaupt sehen wir hier, nur im Gegensinne bewegt, im Profil. Es ist etwas vollwangiger als die übrigen Daphnegestalten, hat aber dasselbe kleine, charakteristische Kinn, gleiche auffallend langgestreckte Hals- und kurze Nasenbildung mit eben merklich vorgeschwungener Spitze, große, runde Ohrmuscheln, ebenso weite Augenöffnungen mit großer Iris und die starkbetonten, hoch-

geschwungenen Augenbrauen darüber. Das Gewand der Madonna ist, wie wir uns erinnern, orangefarben. Das ist bekanntlich eine Lieblingsfarbe Menzocchis. Auch im Kolorit der Karyatiden wiegt sie vor.



Alinari.

Abb. 215. Dosso Dossi: Porträt Alfonsos d'Este.
(Modena, Stadtgalerie.)

Die Laubbögen der von ihnen gestützten Pergola sind aller Wahrscheinlichkeit nach auf Rechnung jenes sonst gänzlich unbekannt gebliebenen Camillo Mantovano zu schreiben, der laut Vasari ein hervorragender Meister in der Komposition von „paesi e verdure" gewesen sein soll. Die auf den Ecken des Laubengerüstes in kühn verkürzter Untensicht sitzenden Putten, die das Plafondgemälde über

dem gebeugten Nacken tragen, sind ihrem Körperbau und ihrer vortrefflichen plastischen Modellierung nach von den Genien der Lünetten ganz und gar verschieden. Sie gehören unzweifelhaft Dosso Dossi. Gleichen sie doch in bezug auf ihre künstlerischen Qualitäten jenen schon erwähnten Eroten dieses Meisters, die am Spiegelgewölbe der Camera degli Stucchi im Castello del buon Consiglio (Trient) einen Blumenkranz in der Schwebe halten.[33]) Auch sie erblickt man „di sotto in sù". Sie zeigen den großen Ferraresen unverkennbar auf den Spuren Mantegnas, der bekanntlich in der Camera degli Sposi in Mantua das erste mustergiltige Beispiel einer Untensicht von senkrecht über dem Beschauer in einen illusionären Luftraum projizierten Gestalten geschaffen hat (1474).

Daß das prachtvolle, leider arg beschädigte Deckenfresco (Abbildg. 208 und 209) eine ganz andere Meisterhand verrät, als die Karyatiden, hat bereits Pompeo Mancini instinktiv gefühlt.[34]) Er bezeichnete die Wanddekoration treffend als „lavoro languido e grossolano". Wenn er jedoch auf dem Plafondgemälde Merkmale der florentiner Schule entdecken zu können glaubte, und es vermutungsweise „dem Bronzino oder Raffaelo dal Borgo" zuschrieb, so irrte er doch sehr. Denn die Kompositionsweise des Giulio Romanofreundes ist, wie wir noch im Laufe unserer Darstellung erkennen werden — Bronzino kommt hier gänzlich außer Frage, da er nach Vasari nur verhältnismäßig wenig bei der Ausmalung der Imperiale beteiligt war — mehr akademisch regelrecht zu nennen. Der Triumphzug Francesco Marias dagegen ist ein mehr auf großzügige, reinmalerische Werte hin geschaffenes Werk, soweit das eben bei einem an sich so wenig künstlerischen Vorwurf eines Repräsentationsbildes erreicht werden konnte. Thode hat hier den wirklichen Urheber der Komposition — allerdings ohne jeden kunstwissenschaftlichen Nachweis zu erbringen — richtig vermutet, wenn er auf Dosso Dossi riet.[35])

Nicht recht verständlich ist mir aber, daß er es im Hinblick auf die Deckengemälde des Gabinetto, der Camera degli Amorini und des Herkuleszimmers tat, die er sämtlich ohne weitere Begründung dem genannten Ferraresen zuschrieb. Wie die nachfolgende Untersuchung lehren wird, spricht aus diesen Deckengemälden ein ganz anderer Stilcharakter, als ihn die Apotheose Francesco Marias zur Schau stellt.

Um zunächst Mancinis Annahme zu widerlegen, das Bild könne von Raffaellino dal Colle gemalt sein, betrachten wir seinen landschaftlichen Hintergrund. Dieser toskanische Meister folgt in der Komposition seiner „paesaggi" jener landschaftlichen Auffassung, wie sie sich unter Francesco Pennis selbstschöpferischer Mitarbeit aus der raffaelesken Landschaft entwickelte.[36]) Auch er liebt, wie

wir bereits gesehen haben, die Ruinenlandschaft (vgl. Kap. IV, I, 3, Abb. 176 und 177) und zierlich stilisierte, im Mittelgrunde zuweilen auch blätterlose Bäume. Auf unserm Plafondgemälde dagegen überrascht uns eine gleichsam mit modernem Blicke gesehene Landschaft. Nichts Fremdes ist in die Natur hineingetragen. Das rein malerische Motiv eines anmutigen Waldtales mit seinem Zauberspiel von Licht und Schatten, seinem Helldunkel ist geschildert.



Alinari.

Abb. 216. Dosso Dossi: St. Georgs Kampf mit dem Drachen. (Dresden, Kgl. Galerie.)

Und auf dieser sattgrünen Folie bringt ein glänzender Reiterzug das Auge erfreuende Farbenkontraste hervor. Wie glühend steht das Rot auf dem Grün; wie prächtig stimmt dazu das sonore Braun und das leuchtende Weiß der Rosse usw.! Abgesehen von der schwungvollen Konturenführung der einzelnen Figuren und ihrer ungezwungenen Einordnung in den vorgestellten Raum, spielt in der Tat auf diesem Bilde die Farbe die wichtigste Rolle, teils als

dekorativer Fleck, vor allem aber als Distanz- und Lichtträger. Man sehe nur einmal zu, mit welcher Meisterschaft das Spiel diffusen Lichtes auf den Panzern der Ritter studiert ist, und wie plastisch die in malerischen, großen Silhouetten zusammengefaßten Baumschläge in Licht und Schatten modelliert sind. Gerade auf eine derartige Landschaft paßt so recht, was Lomazzo von der Landschaftskunst der Luteri sagt[37]) „ . . . Duo Dossi nello sfuggimento di boschi con raggi del Sole che per entro lampeggino.“ Das ist wirklich Dossis Art. Man denke an die märchenhaft schöne Landschaft der Maga Circe (vgl. Kap. IV, I, 5, Abb. 186), auf der tief drinnen in der Schattennacht des Waldinnern entfernte Laubwände in geisterhaftem, grünem Feuer zu brennen scheinen. Dossi kennt das nordische Waldgefühl und hat den Wald ganz wie der Deutsche geschaut und geschildert. Das Plafondfresco des Karyatidenzimmers gibt eine ähnliche Waldstimmung wieder; und hier kommen den schweifenden Lichtreflexen noch die leuchtenden, warmen Farben eines sich auf gewundenem Pfade hinter grünen Baumkulissen herabschlängelnden Soldatenzuges entgegen. Die Maltechnik dieses Bildes ist die der Dossi, wie ich sie schon hinreichend charakterisiert habe. Man vergleiche das Buschwerk z. B. mit dem landschaftlichen Hintergrunde des in Modena befindlichen „Ritratto di Alfonso d'Este“ (Abb. 215). Genau derselbe spitzpinselige Farbenauftrag, um Zweige und Blätter plastisch aus dem Dunkel heraustreten zu lassen! Überdies bietet das genannte Gemälde auch ein vorzügliches Beispiel für die hervorragende Meisterschaft, mit der Dosso Dossi spiegelnde Rüstungen darstellte. Die gepanzerten Gestalten unseres Frescos sind gerade in dieser Beziehung echt dossesk. Eine ähnliche Pagenreihe wie auf dem Triumphzuge des Karyatidenzimmers finden wir links im Hintergrunde des erwähnten Porträts wieder. Sie trägt genau dieselben Kostüme. Ferner erinnert die blauduftige Bergferne dieses Ölbildes ungemein an jene, die rechterhand auf dem Plafondfresco hinter welligem, mit grell beleuchteten Büschen besetztem Terrain auftaucht. Die Pferde des Vordergrundes, namentlich der Falben und der im Galopp dahersprengende Schimmel sind ganz dossesk. Ich verweise hier, ohne auf Details einzugehen, auf das phantasievolle Sankt Georgsbild (Abb. 216) in Dresden. Kopfbildung, die kurzbeinige, gedrungene Rasse, Schwanz-, Huf- und Fesselform usw.: alles ist hier auch für das in Frage stehende Imperialegemälde typisch.

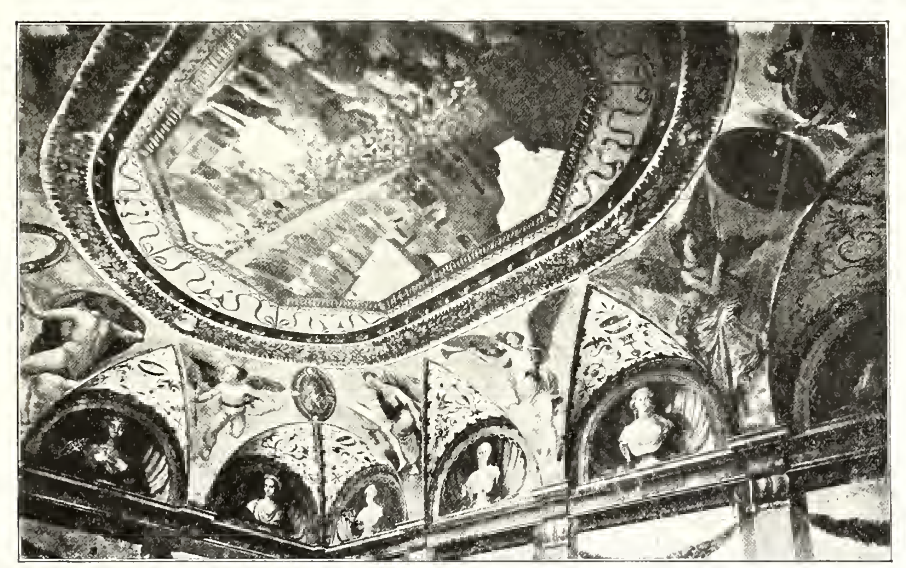
Um so mehr müssen wir in ihm einen echten Dosso Dossi begrüßen, als gerade seine figurenreicheren Kompositionen zugrunde gegangen oder verschollen sind. Francesco Scanelli hat uns in temperamentvoller Weise eines dieser Kunstwerke geschildert,[38]) auf dem der Ferrarese eine Szene aus dem unsterblichen Gedicht seines

Freundes Ariosto, den „Kampf des Rodomonte auf der Brücke“ dargestellt hatte.

Wer diese lebhafte Schilderung liest, wird manchen mit dem Plafondfresco des Karyatidenzimmers verwandten Zug entdecken.

3. CAMERA DEI SEMIBUSTI.

Die Deckenkonstruktion dieses Raumes (Abb. 217)[39]) ist im wesentlichen ebenso gestaltet wie in den andern Gemächern. In jeder Zimmerecke schneiden je zwei ziemlich spitz gebildete Stichkappen in das Spiegelgewölbe ein. Mitten über den Schmalwänden sitzt eine Stichkappe. Es entstehen also über den Längswänden je drei Zwickel,



Bertulli.

Abb. 217. Plafondfresken der Camera dei Semibusti.

je zwei über den Schmalwänden. Die über den Zimmerecken aufsteigenden Zwickelpaare werden durch ein ovales Medaillon voneinander geschieden, welches in goldenem, mit silbernen Nagelköpfen besetzten Rahmen ein miniaturartig kleines Chiaroscuro (Kirschrot mit weißer Höhung) enthält. Eine dieser spitzpinselig ausgeführten Kleinmalereien stellt Venus dar, an deren Knie sich Amor schmiegt. Auf einem andern erblickt man nur noch die Umrisse einer Frau, welche sich das Gewand auszieht, um ins Bad zu steigen. Neben ihr steht eine schank geschweifte, antike Amphore. Auf dem dritten Bildchen sind nur noch die Konturen einer Krugträgerin erkennbar; das vierte Medaillon ist blau übermalt. Die Füllungen der Gewölbeauflager sind so grundiert, daß es aussieht, als ob sie mit Tuchstoff beschlagen wären. An dem vom Plafondfresco abgegrenzten Rande

sieht man nämlich kleine Faltenbögen, die mit Nägeln befestigt zu sein scheinen. Dies hat aber die Malerei nur vorzutäuschen. Ein anmutiger Reigen mythologischer und allegorischer Gestalten ziert die Flächen jener Zwickel. Beginnen wir unsere Betrachtung mit dem auf quellendem Silbergewölk thronenden, von weißem Lockenhaar umwallten Göttervater (Abb. 218), der das bärtige, mildblickende Antlitz sinnend ein wenig nach rechts geneigt hat. In der Rechten hält er das rotgelb lodernde Blitzbündel ausgestreckt, in der Linken einen Herrscherstab. Das linke Bein ist auf das Gewölk aufgestützt, das rechte steht tiefer. Ein leuchtender, orangefarbener Mantel deckt in malerischem Faltenwurf seinen Schoß, umhüllt die linke Schulter und wird hinter seinem rechten Arm vom Luftzuge zu einem Bausch aufgebläht, der den Arm und die edel gezeichnete Körpersilhouette scharf hervortreten läßt. Auch in der plastischen Modellierung der nackten Teile und in bezug auf ihr blühendes Inkarnat ist der in stark verkürzter Vorderansicht gegebene Akt vorzüglich.

Auf dem nächsten Zwickelgrunde steht in kühner Untensicht der jugendliche Kriegsgott Mars (Abb. 219), sein rechtes Bein auf einen Helm setzend; mit dem rechten fußt er etwas eingeknickt im Gewölk. Mit der ausgestreckten Rechten stützt er sich auf eine Lanze; um die Lenden hat er ein Schwert gegürtet. Den Oberkörper umschließt ein goldener Panzer, der den Körperformen knapp anliegt. Darunter trägt er einen grünen Chiton. Ein funkelnder Stahlhelm mit weißem Federbusch bedeckt sein gebräuntes Jünglingshaupt. Drei, vom Winde bewegte, rote Bänder umflattern es.

Dem Kriegsgotte gesellt sich auf der nächsten Zwickelfläche ein geflügeltes Weib (Abb. 220) in crêmefarbenem Gewande, das nach antikem Brauch gegürtet ist. Der von unten her wehende Wind hat es z. T. aufgebauscht, so daß das rechte, auf einen Wolkenballen aufgestellte Bein sichtbar wird, während sich der Stoff an das linke in feinem Gefältel eng anschmiegt. Die beiden oberen Gewandstücke sind niedergesunken, den schwellenden Busen enthüllend. Nur auf dem linken Oberarme werden die Schulterzipfel des Kleides vermittelst einer Agraffe zusammengehalten. Die linke, stark verkürzte Hand setzt einen Eisenstempel an eine bartlose, kahlköpfige Männerbüste, die sich auf einem Wolkenpostament erhebt. Die Rechte schwingt den Holzschlägel. Wir haben es also mit einer Allegorie der Bildhauerkunst zu tun.

Auf dem angrenzenden Gewölbefelde ist eine im Gewölk halb schreitende, halb fliegende Victoria (Abb. 220) dargestellt. In der von unten her gesehenen, halbverkürzten Rechten hält sie einen Lorbeerkranz empor, als wollte sie einen Sieger damit krönen; die seitwärts ausgestreckte Linke hält einen Palmenzweig, das Symbol des Friedens. Das grünlich-weiß getönte Gewand wird von einem

goldenen Gürtel zusammengehalten und ebenfalls durch den beim Fluge entstehenden Luftzug von unten her hoch aufgebauscht. Der Busenlatz des Gewandes ist ähnlich wie bei der Bildhauerin herabgesunken und nur über dem linken Oberarm mit einer Agraffe befestigt. Die Beinstellung ist sehr plump, die Verkürzung ist un-



Patzak.

Abb. 218.
Jupiter, Detail vom Plafond des Halbbüstenzimmers.



Patzak.

Abb. 219.
Mars, Detail vom Plafond des Halbbüstenzimmers.

geschickt ausgefallen. Das Antlitz ist stark übermalt und zeigt nicht mehr seinen ursprünglichen Stilcharakter.

Es folgt auf dem nächsten Gewölbezwickel eine geflügelte, allegorische Frauengestalt (Abb. 220), welche die Malkunst verkörpert. Sie steht vor einer Staffelei, auf der wir ein begonnenes Frauenporträt sehen. In der Linken hält sie eine kleine Palette, in der Rechten den Pinsel, mit dem sie gerade am Scheitel der dargestellten

Dame malt. Ihr rechtes Bein stützt die allegorische Gestalt auf ein Wolkenkissen, wodurch das geschlitzte, zitronenfarbige Gewand in prächtigem Faltenwurf gerafft wird, während der linke entblößte Schenkel hervortritt. Der Busenteil des Kleides ist ähnlich wie bei den bereits geschilderten Frauen gestaltet.

Ihre Reihe wird auf dem nächsten Gewölbefelde von einer männlichen Gestalt abgelöst, welche den jugendlichen Gott Merkur (Abb. 221) im Rückenakt darstellt. Er sitzt in der Weise auf den Wolken, daß man von seinem Unterkörper nur sein linkes Bein sieht. Man erblickt auch nur sein braunes lockiges Hinterhaupt; vom Gesicht nur ein verlorenes Profil. Die Linke stemmt sich auf den goldenen Schlangenstab, die Rechte rafft den vom Windhauch aufgeblähten Mantel zusammen.

Er scheint sich dem auf dem nächsten Gewölbezwickel fliegenden Amor zuzuwenden, der in der Rechten einen Pfeil, in der Linken den Bogen hält. An einer grünen Schärpe hängt der Köcher. Dieser Liebesgott (Abb. 221 und 217) ist eine schöngezeichnete, in trefflicher Verkürzung „di sotto in sù" gesehene Fliegefigur, die einen wesentlich andern Stil als die übrigen Gestalten zeigt.

Neben ihm erblickt man auf der angrenzenden Zwickelfüllung ein junges, blühendes Weib (Abb. 217), welches, das rechte, nackte Bein über das andre schlagend, auf dem Gewölk sitzt und mit einem Federkiel auf eine Tafel schreibt: Die Muse der Geschichtsschreibung. Ihr faltenreiches Gewand ist himmelblau. Um die rechte Schulter schlingt sich ein zitronengelber Mantel, der hinter dem linken sich auf das Gewand stützenden Arme herabwallt und den sanft geschwungenen Kontur des Nackens scharf hervorhebt. Unterhalb der Schreibtafel steht ein seltsam geformtes Tintengefäß auf einem Postament.

Das folgende Gewölbefeld (Abb. 217) schmückt die Personifikation der Fama, ein üppiges Weib, dessen an den Oberschenkeln geschlitztes, rosafarbenes Gewand im Winde empor weht. Ihre auf dem Gewölk in schreitender Stellung stehenden Beine sind ähnlich wie bei der Victoria in plumper Verkürzung gegeben. Mit beiden Armen hält sie eine goldene Tuba, in welche sie mit straffen Wangen hineinbläst. Ihr Kopf, dessen wirre Haarsträhne im Windzug flattern, ist halb von unten her gesehen. So erblickt man mehr von der Kinnpartie; Nase und Augen erscheinen ziemlich hoch gelegen.

Den abwechslungsvollen Reigen beschließt eine dem in tiefes Sinnen versunkenen Jupiter zugewandte allegorische Gestalt der Musik (Abb. 217 und 222): eine liebreizende, geflügelte Mädchengestalt, die mit der linken Hand eine Geige ans Kinn gestemmt hält, die sie mit der rechten, den Bogen führenden spielt. Ihr Oberkörper ist nach rechts gedreht, so daß man das Antlitz im Profil erblickt.



Abb. 220. Krönung Karls V. in Bologna und allegorische Figuren am Plafond der Camera dei Semibusti. Alinari.

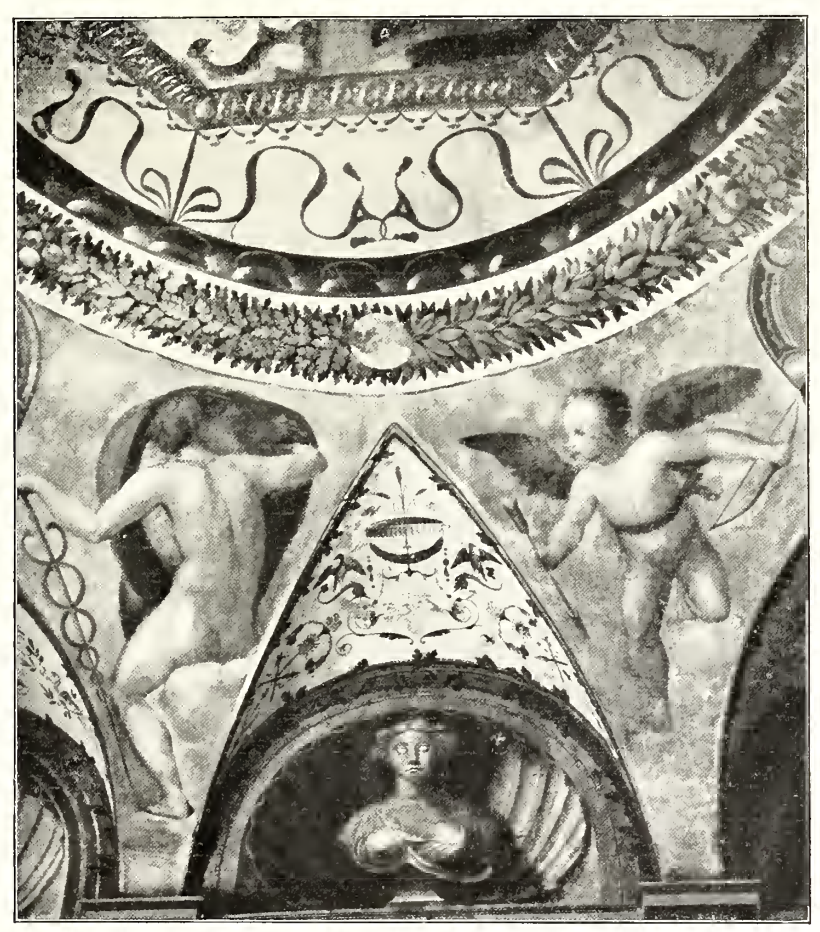
Die wundervoll gezeichnete Silhouette der Gestalt hebt sich vor bleigrauem Gewittergewölk plastisch ab. Ihr in ein duftiges, resedagrünes Gewand gehüllter Unterkörper nimmt, anmutig sitzend, Frontalstellung ein. Die Schenkel sind sanft nach links gewendet. Ihrer Bewegung folgt das malerische Gefältel des Kleides in wirkungsvollem Wurfe. Ein zitronengelber Shawl birgt den Schoß. Der Teint der schönen Geigerin, deren Spiel der Göttervater zu lauschen scheint, ist der eines sonnengebräunten Landmädchens.

Die Grate der Gewölbeauflager sind mit Eichenblättern zierlich besteckt, die sphärischen Dreiecke mit sinnigen Grotteskenmotiven dekoriert, so z. B.: mit Vögeln, die auf Füllhörnern oder Delphinen sitzen, Schlangen, Vasen, Blumenfestons, Seepferdchen, Masken, Lanzen, Hellebarden, Arabesken, Ähren usw.: alles in feinster, minutiöser Ausführung. Die von Eichenzweigen und von einem dreistufigen Mauerbande mit Eierstabornament umrahmten Lünetten sind, wie im Eidsaale, mit großen Muscheln geziert; und zwar in brauner, in zarten Übergängen abgetönter Farbengebung. In einer jeden steht eine „a chiaroscuro" gemalte, antikisierende Büste. Die dargestellten Männer und Frauen scheinen z. T. Angehörige der Familie della Rovere zu sein. Ein breites, nahezu ovales Kranzgewinde auf hellem Bandstreifen, bestehend aus Lorbeer-, Eichenlaub und anderem, sehr natürlich gemalten Geblätt, das in regelmäßigen Abständen mit Melonen, Weintrauben, Äpfeln, Birnen, Mohnköpfen, Granatfrüchten und Pinienzapfen durchflochten ist,[40]) grenzt die Gewölbezwickel gegen den Spiegel des Gewölbes ab. Über dem mit der geschilderten Guirlande gezierten Bandstreifen ragt eine Balustrade in sehr starker Verkürzung auf. Rotes, in ganz modern anmutenden Verschlingungen an der nur halb sichtbaren Balustrade befestigtes Bänderwerk hält das von einem achteckigen Rahmen (mit filigranartigen, blau-goldgelben Ornamenten) umschlossene historische Gemälde in der Schwebe. Dieses ist also als Teppich aufzufassen, der unter dem blauen Himmel ausgespannt ist.

Das Fresco (Abb. 220) stellt jenen im ersten Kapitel erwähnten Festzug dar, der anläßlich der Krönung Karls V. (24. Februar 1530) in Bologna veranstaltet wurde. Es gibt nur einen Teil der festlichen Prozession in dem Moment wieder, wo sich ihre Spitze dem geöffneten Kirchenportale von San Petronio nähert.

Nach den historischen Berichten[41]) schritten folgende Persönlichkeiten in diesem Zuge: Bonifazio, Marchese di Montferrato, der Träger des kaiserlichen Szepters. Francesco Maria della Rovere trug das blanke Schwert, Graf Filippo Palatino den Reichsapfel, Carlo, Herzog von Savoyen, die Krone. Hinter ihnen folgte der von geistlichen Würdenträgern begleitete Kaiser.

Untersuchen wir nunmehr das Fresco auf seine künstlerischen Qualitäten hin! — Die nahezu in der Diagonale schräg in den vorgestellten Raum hineingelegte Holzwandelbahn, deren Richtungsachse in der Fluchtlinie der Kirchenarchitektur ihre Fortsetzung findet, teilt das Bild in zwei Hälften, eine hintere, welche bühnenartig durch eine perspektivisch verkürzte Häuserreihe abgeschlossen wird,



Patzak.

Abb. 221. Merkur und Amor, Details vom Plafond der Camera dei Semibusti.

und eine vordere, auf der die Schaulustigen sich drängen. Der basilikaartige Kirchenbau bildet in seiner Frontalstellung die linke Seitenkulisse dieser Bühne, zugleich aber auch den Schwerpunkt der ganzen Komposition, der somit ein wenig seitlich verschoben, also nicht zentralperspektivisch angeordnet ist.

Dadurch, daß der Giebel des Domes und der daneben aufragende Turm vom Bildrahmen überschnitten ist, wird der Ein-

druck des an sich niedrigen Gebäudes ins Monumentale gesteigert. Um die Vorstellung einer langen, von Zuschauern dicht erfüllten Straße zu erzielen, läßt der Künstler auf der linken Seite seiner Komposition einen vom Bildrande teilweise verdeckten Palazzo als Kulisse in Übereckstellung aufragen. Die Verteilung von Licht und Schatten hilft hier mit zur Verstärkung der Tiefenillusion: Die Vorderfront des Gebäudes ist beschattet, die in starker Verkürzung erblickte Seitenfront wird teilweise durch Huschlichter aufgehellt. In Kontrast hierzu tritt die noch stärker verkürzte, gänzlich im Schatten stehende Seitenfront der Kathedrale mit ihrem hinteren, kuppelförmigen Kapellenausbau. Dieser hinwiederum wirkt mit seiner dunklen Silhouette energisch zurückschiebend auf die rote, hell beleuchtete, mit einem Turm bekrönte Palastfront, welche im Hintergrunde die Gasse abschließt. Man hat also die Vorstellung, als ob dieses Gebäude, welches das Aussehen eines „Palazzo municipale" hat, in der Ferne auf einem sonnenbestrahlten Platze stünde. Daß die Raumbildung der Komposition den Gesetzen der Perspektive folgt, davon kann man sich durch Beobachtung sämtlicher Fluchtlinien überzeugen. Sie laufen alle nach dem Verschwindungspunkte zu, der hinter dem Stadtpalaste anzunehmen ist.

Um die Zuschauermasse möglichst eng gedrängt erscheinen zu lassen, hat der Maler im Vordergrunde auf jeder Seite eine aus Holzstufen zusammengesetzte Tribüne postiert. Rechts stehen vor der Estrade drei Personen, die vom untern Bildrande halb verdeckt werden: Die vorderste in orangefarbenem, die zweite in blauem, die dritte in rotem Mantel. Die Köpfe der beiden vorderen sind der dritten Gestalt zugewandt, die aus dem Bilde herauszublicken scheint.

Neben dieser Gruppe gewahrt man auf der ersten Stufe des Aufbaues einen Knaben; dahinter, ihm gegenüber klettert ein anderer in Kontrapoststellung empor. In der Mitte erblickt man eine Zuschauerschar, deren räumliches Hintereinander durch das Mittel der Überschneidung in trefflicher Weise glaubhaft gemacht wird. Ein Nobile in weißem Mäntelchen und ebensolchen Schlitzhosen, der dem Beschauer seinen Rücken zuwendet, legt den rechten Arm auf die Schulter seines vor ihm stehenden, mit einem blauen Mantel bekleideten Genossen. Dieser blickt mit verlorenem Profile nach dem Vorgange hin. Sein weißgekleideter Hintermann wendet dagegen sein Gesicht über die Schulter nach links, einem ganz vorn am Bildrande stehenden Manne aus dem Volke zu, dessen gebräunte Gestalt notdürftig mit einem blauen Mantelfetzen bekleidet ist, und der in Profilstellung mit der ausgestreckten Rechten auf den Festzug hinweist. Von ihm wird ein Weib in rotem Mantel (sehr verwischt!) teilweise verdeckt, deren Kopf man ebenfalls in Profilansicht erblickt, und an deren Schoß sich ein Kind in grünem Röckchen herandrängt,

das offenbar emporgehoben werden will. Hinter dieser lebenswahren Gruppe, die in hohem Grade zurückdrängend wirkt, rufen unzählige Personen, von denen man nur die Köpfe und bunte Gewandpartien (gelb, blau, rot, grün, braun usw.) erblickt, die Illusion einer großen Menschenmenge hervor.

An die beschriebene mittlere Personengruppe des Vordergrundes schließen sich zwei berittene Jünglinge an, die jedenfalls als öffentliche Schutzwachen das Publikum in Ordnung halten sollen. Man erblickt sie halb in Rückenansicht, halb in Profilstellung. Der das braune Roß reitende hat weiße Ärmel und Beinkleider, gelben Lederkoller und gelbes Barett; der andere auf blaugrauem Pferde sitzende trägt ein grünes Wams, rote Trikots und eine rote Mütze.



Patzak.

Abb. 222. Detail vom Plafond der Camera dei Semibusti.

Die Pferdeköpfe sind ganz falsch ergänzt, was wiederum auf das Konto des ungeschickten Restaurators zu schreiben ist, der auch in der Farbengebung eigenmächtig geändert zu haben scheint.

Ein treffliches Beispiel für eine Füllfigurengruppe, die sich zwanglos in eine Lücke einordnet, aber über diese Zweckmäßigkeit hinaus das Auge durch ihre sinnreiche Zusammenstellung und ihr schönes Sein lebhaft beschäftigt, bieten die vier, zwischen dem zweiten Reiter und dem linken Schaugerüst auftauchenden Halbfiguren: Unten ein scharfgeschnittenes, rotbraunes Gesicht mit ziegelroter, von einem gelben Bande umgürteter Kopfbedeckung, das an den Indianertypus erinnert. Sonst erblickt man von dieser prächtigen Gestalt nur den nervigen Hals und die nackte, breite Brust. Ferner ein vornehmer Jüngling, dem blondes Lockenhaar

unter der roten Kappe hervorquillt, in blauem Gewande mit Puffärmeln. Er blickt geradenwegs aus dem Gemälde heraus. Hinter der exotischen Gestalt steht ein martialischer Krieger mit schwarzen, stechenden Augen, stolzer Adlernase und dunklem Schnurrbart. Es scheint ein Spanier zu sein. Ein rotes Barett bedeckt sein Haupt. Ihm zugekehrt, erblickt man einen vollwangigen Mohrenkopf mit weißseidener Kopfbedeckung. Ohne Zweifel hat hier der Künstler eine Huldigung fremder Nationen andeuten wollen. Hinter der eben betrachteten Gruppe ein Meer von Köpfen, das sich bis tief in die enge Gasse hinein erstreckt.

Auf der linken Schautribüne stehen zwei jetzt ganz unkenntlich gewordene, blau übermalte Gestalten. Die eine, ein Mann, scheint eine Dame auf die obere Sitzbank hinaufheben zu wollen.

Auf der bühnenartigen Holzwandelbahn sieht man rechterhand den von zwei Kardinälen (in purpurrotem Habit und weißem Rochett) begleiteten Kaiser, der in grünseidenem, mit weißem Hermelinkragen bedeckten Schleppmantel würdevoll einherschreitet. Karl wendet sich dem mit ihm redenden vorderen Kardinal zu. Der andere Begleiter schaut auf die Volksmenge herab. Vor dieser Gruppe wandeln zwei bärtige Männer in rotem Mantel und pelzverbrämtem Kurfürstenhut hintereinander her, die Krone und Reichsapfel tragen. Der nächste Würdenträger erscheint ohne Hermelinüberwurf, in grünem, faltenreichem Mantel und weißer Tunika. Eine hohe Krone bedeckt sein Haupt. Die Rechte schultert ein breites, langes Schwert, während die Linke den Mantel rafft. An der Spitze des Zuges geht ein Kurfürst, der das Szepter in der Rechten hält. Vor der mittleren, mit profilierten Fascien gerahmten Kirchentür, über der ein orangefarbener Baldachin ausgespannt ist, wird die Prozession von einer Personengruppe erwartet, aus der als Hauptperson ein Kardinal in leuchtendem Purpurornat mit weißer Kopfbedeckung hervortritt. Neben ihm stehen rechterhand zwei Edle in spanischer Tracht; hinter ihm hat zahlreiches Gefolge Aufstellung genommen, das, dicht gedrängt, die Portalöffnung füllt. —

Thode sagt über dies Gemälde:[42]) „Das merkwürdige, durch Restaurierung etwas veränderte Fresco ist nicht, wie die früher erwähnten, von den Dossi, sondern von einem anderen Meister gemalt, d e n i c h n i c h t z u b e s t i m m e n v e r m a g. Vielleicht rührt die Zeichnung von Genga her.“ In der Tat steckt etwas Wahrheit in dieser Annahme.

Die Art und Weise, wie die Bildfläche unsers Frescos nach dem Prinzip der schiefen Parallelprojektion, über das ich bereits gehandelt habe, in einen ideellen Raum umgedichtet wird, ferner die nach dem Gesetz der Luftperspektive geregelte Beleuchtung der Darstellung; die nach streng tektonischen Normen durchgeführte Gruppie-

rung der bildformenden Massen, die Vorliebe für Kontrapostfiguren im Vordergrunde, die mit dem Verständnis des Baumeisters komponierte Architekturvedute: alles das weist handgreiflich darauf hin, daß der Originalentwurf für das betrachtete Historienbild von dem Malerarchitekten Genga herrührt. Ich verweise auf die bereits gegebene Charakteristik seiner Eigenart. Die Ausführung des Gemäldes hat aber offenbar, wie bestimmte stilistische Merkmale nahe legen, Raffaellino dal Colle obgelegen. So wird der aufmerksame Beschauer aus dem Gewirr der Volksmenge bald gewisse bärtige Männerköpfe herausfinden, wie sie uns auf Raffaellinos „Kreuzabnahme“



Patzak.

Abb. 223. Landschaftliches Detail aus dem Halbbüstenzimmer.

(Città di Castello. — Abb. 175) und auf seiner Himmelfahrt Mariens (ebenda. — Abb. 176) begegnet sind. Typisch sind hier die etwas langgestreckte, schmale Nasenform mit eben merklich vorgeschwungener Spitze, die malerischen, wohl gepflegten Vollbärte und die verhältnismäßig großen Augenöffnungen, die viel vom weißen Augapfel hervortreten lassen. Ähnliche Gestalten wie die beiden Reiter im Vordergrunde des Frescos und anderer aus dem Gewühl auftauchender Jünglingsköpfe, die durch ihr schmales Oval mit dem spitzen Kinn auffallen, bieten die beiden genannten Tafelbilder und des Meisters Tempelgang Mariens (Città di Castello; vgl. Kap. IV, I, 3, Abb. 178) zur Genüge dar. Das zuletzt genannte Gemälde zeigt auch in seiner sitzenden Schreiberfigur (links neben dem Hohenpriester) einen markanten Kopftypus, der an das im Profil gesehene

Indianerhaupt des Krönungsfrescos lebhaft erinnert. Er wird uns im Calumniasaal nochmals begegnen. Die halbnackte Vordergrundgestalt ähnelt dem schildbewaffneten Grabeswächter auf der Resurrezione in San Sepolcro (vgl. Kap. IV, I, 3, Abb. 171) auffallend; die prächtige Gewanddrapierung der Kurfürsten, Kardinäle und des Kaisers ist ebenfalls bezeichnend für Raffaellinos Formgefühl usw.

Die Wandflächen des Zimmers schmückt eine gemalte Scheinarchitektur, die wiederum eine luftige Pfeilerhalle vorstellt. Phantasiepilaster, deren Kapitelle aus einem in Voluten geschwungenen Kragstein (in Vorderansicht) und aus zwei seitlichen Mensolen (in Seitenansicht) bestehen, tragen einen marmorierten Fries mit Kranzgesims. Auf dessen Verkröpfungen fußen die bereits beschriebenen Gewölbezwickel. Zwischen die Pilaster sind Fensterrahmen mit unterer, nischenartig gestalteter Bankbrüstung eingeschaltet, deren Füllungen Marmorinkrustierung nachahmen. Darunter lagert ein umlaufender, bankartiger Sockel, der mit quadratischen Blenden dekoriert ist. Von Kapitell zu Kapitell schwingen sich aus Blättern und Früchten geflochtene Festons, über denen noch aus Glasperlen bestehende Ketten hängen.[43])

Die Wandauflösungen eröffnen in der bekannten Weise einen scheinbaren Ausblick auf landschaftliche Fernen. Acht dieser Veduten sind leidlich erhalten, drei sind sehr pastös und grell übermalt. Nicht alle „paesaggi“ dieses Zimmers zeigen, wie Thode behauptet,[44]) die stilistischen Eigentümlichkeiten der dossesken Landschaft. Schon Mancini scheint hier zwischen zwei verschiedenen Handweisen nicht scharf gesondert zu haben. Daß ihm aber einige Veduten auffielen, die er für minderwertige Arbeit erklären zu müssen glaubte, geht aus folgender Äußerung hervor[45]): „Le pareti probabilmente dell' istesso pittore del paesaggio della sala del giuramento, inferiore di pregio . . .“ Dieses Urteil ist für uns insofern wichtig, als hier der erste Perieget der Imperialefresken eine Ähnlichkeit der Landschaften des Halbbüstenzimmers mit denen des Eidschwursaales konstatiert, die er also noch vor ihrer Übermalung in ihrem ursprünglichen Zustande gesehen hat. Da neben Battista Luteri nur noch ein „pittore del paesaggio“, Camillo Mantovano, in der Sforzavilla gemalt hat, so ist hier die Möglichkeit geboten, uns von seiner Eigenart eine annähernde Vorstellung zu machen.

An der Eingangswand (Abb. 223) erblickt man auf dem ans Fenster angrenzenden Durchblick ein altes Städtchen mit hohem Gittertor, Ringmauern und Befestigungstürmen. Im Vordergrunde eine mit Büschen und Bäumen bestandene Bodenwelle, hinter der sich ein talwärts führender Weg hinzieht. Links ragt, als Kulisse wirkend, ein vom Blitz oder Sturm seiner Krone beraubter Baum empor. Im Hintergrunde ein mit kleinen Büschen bestandener Berg-

kegel, um dessen Fuß herum Felder angelegt sind, und dessen schlichter Umriß nichts Phantastisches an sich hat. Links hinter ihm taucht ein von einem spitzen Turm (Gennaris Zutat) überragtes Kastell auf, das von einem Streifen Buschwerk z. T. verdeckt wird; auch vor dem Hügel zieht sich ein Streifen Gebüsch quer durch die Landschaft. Ganz am fernen Horizont schimmert ein Stückchen blaues Meer. Darüber orangefarbener Himmel, der oberhalb der violetten Gewitterwolken in tiefes Blau übergeht.

Weder in der Formengebung, der Komposition bizarrer, malerisch-romantischer Motive, der Baum- und Bauformen, noch in der



Patzak.

Abb. 224. Landschaftliches Detail aus dem Halbbüstenzimmer.

technischen Mache erinnert hier etwas an Battista Luteri. Der Farbenauftrag ist mehr flächenhaft als spitzpinselig. Die Baum- und Buschformen sind mehr hingewischt und wenig modelliert. Die linke Baumkulisse ist, wie man ohne weiteres an den liederlich hingehauenen Pinselstrichen, die Blätter vorstellen sollen, sehen kann, von Gennari „verschönert". Die Beleuchtung der Vedute ist im Gegensatz zu Battistas Art, der die bleichen, kühlen Töne, oder auch geisterhafte Lichteffekte liebt, mehr der Wirklichkeit entsprechend. Es leuchtet mehr gesättigte Farbe auf dem Bildchen, als man es an den landschaftlichen Hintergründen des Ferraresen gewöhnt ist.

Eine Landschaft ähnlichen Schlages (Abb. 224) ist das Pendant der beschriebenen Vedute, deren Motiv ungemein an die Seen des Albanergebirges erinnert. Ebenfalls ein Ruinenmotiv zeigt der dem Fenster der rechten Schmalwand benachbarte, fingierte Ausblick: Im Vordergrund eine Palastruine mit zusammengestürztem Torbogen. Eine dreistufige, von einem Bogen getragene Treppe lagert davor. Auf der Türschwelle sitzt eine hellgelb gekleidete Gestalt in faltigem Gewande, welche in der Linken eine Spindel dreht, während die Rechte den Faden auszieht. Gennari hat ihr ein bärtiges Gesicht gegeben, wenn nicht überhaupt die ganze Figur von ihm stammt. Dieser moderne Maler hat, wie wir noch des öfteren sehen werden, die Eigenart jener älteren Landschafter nicht verstanden, sondern



Patzak.

Abb. 225. Dosseske Landschaftsveduten aus dem Halbbüstenzimmer.

ihre an sich schon malerischen Einsamkeiten mit Staffage beleben zu müssen geglaubt. So suchen auf dem betrachteten Bildchen drei Gänse im Grase ihr Futter, ein durch und durch modernes Motiv, das dem alten Imperialdekorateur wohl kaum geläufig war. Die flächenhaften Baumformen und die fernen Felsen vollends sind nicht in der Art des Luteri. Wie ich bereits erwähnte, sind drei der Landschaften ganz neue Machwerke. Die übrigen vier, die ich hier in einer Reihe (Abb. 225 und 226) zusammenstelle, verraten sich hingegen auf den ersten Blick als Kinder der dossesken Muse. So erblicken wir auf der einen hinter einem spiegelnden Fluß ein malerisches, altes Städtchen (Abb. 227), das sich mit seinen rostbraunen, verwitterten Häusern, baptisterienartigen Rundbauten und Kuppeltürmen um einen phantastischen, lotrecht emporsteigenden Burgfelsen hinlagert. Nicht

weniger bizarr sind die beiden steil abgetreppten und durch eine Kluft voneinander getrennten Tuffkegel, über welche eine zu einer Bastion führende Brücke gelegt ist. In weiter Ferne, aus bläulich-kühlem Dunst stellenweise aufblitzend, gewahrt man eine vieltürmige Stadt. Prächtig und ganz im Sinne des Luteri sind die Baumkulissen des Vordergrundes gestaltet und durchmodelliert; manches ist allerdings auch hier von Gennari eigenmächtig geändert worden.

Am besten in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten sind die letzten drei Stücke des Vedutenzyklus, die meiner Charakteristik



Patzak.
Abb. 226. Dosseske Landschaftsvedute aus dem Halbbüstenzimmer.

dossesker Landschaft in allen Einzelheiten völlig entsprechen. Vor allem auf die eigenartigen Architekturformen mache ich aufmerksam.

Wir hätten nun noch zuguterletzt die Frage nach dem Meister der allegorischen und mythologischen Zwickelfiguren zu erörtern, die ich mir aus bestimmten Gründen bis jetzt aufgespart habe. Jene Kompositionen sind in dem bereits angedeuteten Sinne Existenzfiguren, die den Zweck haben, durch ein schönes Sein das Auge zu beschäftigen und zu erfreuen. Sie sind, umgeben von quellendem Gewölk, dargestellt, erscheinen also eigentlich in einen ideellen, nämlich in den neutralen, unbegrenzten Himmelsraum entrückt zu sein. Die stark verkürzte Untensicht ihrer Leiber, die dem Beschauer einen tiefen Augenpunkt anweist,[46]) zielt jedenfalls auf eine solche Vor-

stellung hin. Im Widerspruch hierzu steht jedoch die durch schmale Zierleisten gebildete Rahmung der Gewölbezwickel, in deren engbegrenzte, konkave Flächen die Gestalten als große, malerische Silhouetten sehr geschickt hineinkomponiert sind. Wir haben also hier keine vermittels einer Scheinarchitektur hergestellte Deckendurchbrechung vor uns, die den Ausblick auf die draußen im Luftraume schwebenden Gestalten gestattet, sondern der über den Zwickelfeldern rings um die Guirlande der fingierten Plafondöffnung umlaufende Faltenzug deutet unverkennbar darauf hin, daß die Figuren auf Teppichstücken aufgemalt oder eingewebt erscheinen sollen. Mit diesen sind also die Gewölbeansätze bespannt zu denken. Diese



Patzak.

Abb. 227. Dosseske Landschaftsvedute aus dem Halbbüstenzimmer.

dekorative Idee ist an sich nicht besonders glücklich zu nennen. Die Zwickelfiguren der Farnesinadecke, unter deren vorbildlichem Einfluß die genannten Imperialeallegorien zweifellos entstanden sind,[47]) haben das illusionistische Moment voraus. Sie scheinen wirklich durch die triangulären Öffnungen einer aus Frucht- und Blumengewinden gebildeten Laube hereinzuschweben. Dagegen sind also die Existenzfiguren des Halbbüstenzimmers an einen aufgenagelten Gobelin gebunden. Bezüglich ihrer künstlerischen Qualitäten ist zu wiederholen, daß sie auf großzügige Silhouetten hin komponiert sind, die infolge ihrer im besten Sinne des Wortes raumfüllenden Eigenschaft und ihrer meist richtigen, perspektivischen Projektion auf einen neutralen Wolkengrund einen monumentalen Eindruck

machen. Wirkungsvolle Abwechslung ist dadurch erreicht, daß immer eine in der Ruhe dargestellte Gestalt eine in fliegender, oder schreitender Bewegung begriffene ablöst. Nur an einer Stelle sitzen, wie wir sahen, zwei ruhende Gestalten einander gegenüber: Jupiter und Frau Musica. Die kühnen, zum Teil ungemein plump ausgefallenen „Scorti" gehören jener Geschmacksrichtung an, die von den unerreichbaren Vorbildern Michelangelos ihren Ausgang nahm. In der Tat haben wir hier, um mit Thode zu reden,[48]) „die Malereien vor uns, die nach Vasari von Angelo Bronzino in seiner Jugend begonnen und nach seinen Zeichnungen von anderen ausgeführt wurden. Die stylistische Untersuchung scheint mir Vasaris Angaben zu bestätigen: die Malereien zeigen eine ausgesprochene Verwandtschaft mit den Werken florentinischer Künstler, wie Pontormos, dessen Schüler Angelo Bronzino ja war". Wer schärfer zusieht, und

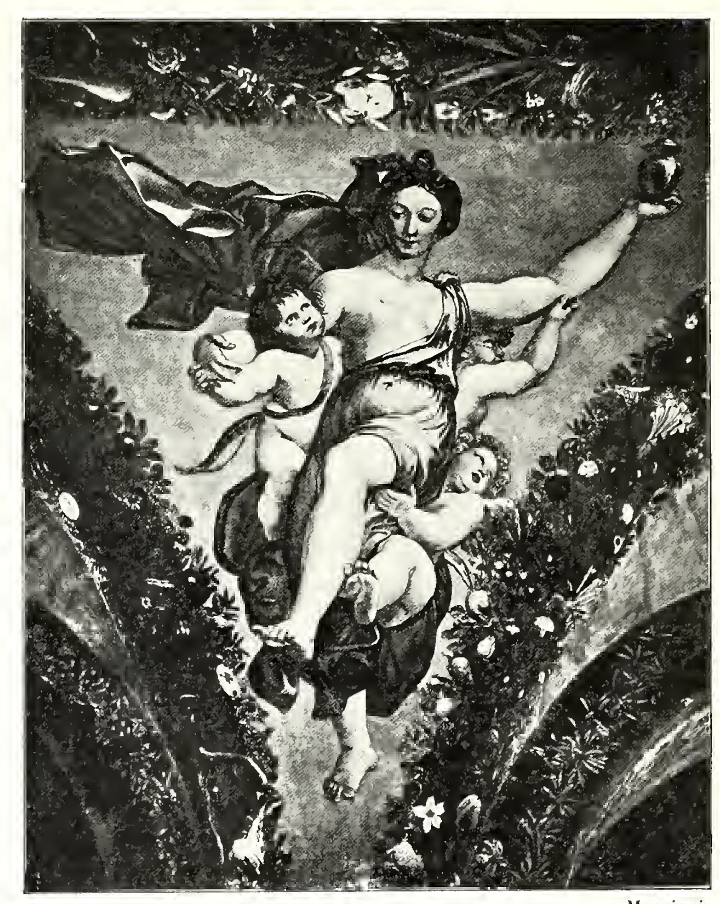


Abb. 228. Bronzino: Engelsreigen aus der Anbetung der Hirten in der Nationalgalerie in Budapest.

nicht wie Thode die stilistische Untersuchung dem Leser vorenthält, wird zunächst feststellen müssen, daß die Gestalten nicht allein Merkmale jener florentinischen Schulrichtung zeigen, sondern daß sich in ihnen die Wesenseigentümlichkeiten zweier verschiedener Stilweisen miteinander verquickt haben. Der fliegende Amor ist hierbei auszunehmen. Er bestätigt durchaus des Aretiners Mitteilung, daß Bronzino „an einem Gewölbeansatz in Imperiale einen nackten, sehr schönen Cupido . . . gemacht" habe. Wer sich von der Identität dieses Eros mit dem von Vasari gemeinten Cupido noch gründlicher überzeugen will, vergleiche die treffliche Fliegefigur des Halbbüstenzimmers mit einer in der Pose sehr ähnlichen Engelsgestalt des Meisters. Auf seiner der Nationalgalerie in Budapest gehörigen „Anbetung der Hirten" (Abb. 228) fordert der rechterhand in der Engelsschar schwebende Flügelknabe den Vergleich mit dem

Imperialecupido geradezu heraus. Er ist nur im Gegensinne bewegt. Die kecke Verkürzung des einen, emporgehobenen Beinchens ist genau dieselbe. Auch die Formengebung und plastische Modellierung der Körperteile ist sehr ähnlich.

Ziemlich genau scheint sich der ausführende Imperialemaler auch in der Komposition des auf den Wolken thronenden Merkur an Bronzinos Vorlage gehalten zu haben. Wem käme vor einem solchen



Moscioni.

Abb. 229. Psyche mit dem Schönheitssalbengefäß. (Rom, Villa Farnesina.)

Rückenakt nicht der Name Michelangelo auf die Lippen, und wer gedächte hierbei nicht sofort jener gewaltigen Sklavengestalten der Sixtinischen Decke? Solche „gemalte Plastik“ war ja ganz im Sinne der Pontormoschule nachahmenswert. Die Gestalten der „Storia“ und der „Fama“ erinnern nicht nur im Sujet an jene bereits erwähnten allegorischen Gestalten, mit denen Bronzino die Loggia der Villa Careggi schmückte. Insbesondere die Projektion „al di sotto

in sù" ist hierbei bezeichnend. Das gleiche gilt von der Victoria, der Personifikation der Bildhauerkunst (Nachruhm)[49]) und des Mars. Hier weisen die gewaltsamen Bewegungsmotive und die gespreizten, unnatürlichen Beinstellungen unverkennbar in das Fahrwasser der Pontormo und Vasari. Und doch treten an fast all' diesen Figuren stilistische Züge hervor, die es zur Gewißheit machen, daß die Ausführung der in der Hauptsache ursprünglich von Bronzino her-



Moscioni.

Abb. 230. Venus, die Hilfe Jupiters anflehend.
(Rom, Villa Farnesina.)

rührenden Entwürfe einem Maler übertragen wurde, der von der römischen Schule her kam. So entpuppt sich z. B. die Victoria als eine allerdings in formeller Beziehung vergröberte Nachahmung jener Psychegestalt (Abb. 229), die an der Farnesinadecke mit dem Schönheitssalbengefäß einher fliegt. Thode sieht in ihr eine „Nachbildung von Raphaels fliegendem Merkur in der Farnesina", wobei ihn wohl nur der Begriff „Fliegefigur" geleitet hat.[50]) Man vergleiche jedoch

einmal genau die Gesichtstypen der Psyche und Victoria miteinander: dieselbe breite, von dichtem Wellenhaar umrahmte Stirn, dieselben großen Augenliddeckel, genau dieselbe Nasen- und Mundform, dasselbe volle Oval. Wie ich bereits bemerkt habe, ist der Kopf der Siegesgöttin von Gennari teilweise retouchiert worden, so daß ihr Antlitz heute einen gleichsam etwas gedunsenen, Mancini würde sagen „berauschten" (briaca) Eindruck macht. Unter dieser Tünche schimmern aber jene Grundzüge noch deutlich hervor, welche die Annahme berechtigen, daß der in Frage stehende Gesichtstypus jenem der Farnesinapsyche sprechend ähnlich ausgesehen haben mag. Auch die nur im Gegensinne bewegten und andere Attribute haltenden Arme der Imperialefigur gemahnen stark an das erkannte Vorbild. Die Pose ihrer Extremitäten dagegen folgt dem Geschmack Bronzinos. Der Maler, in dessen Geiste bei der Übertragung jener Entwürfe an den Plafond der Camera dei Semibusti die Erinnerung an die mythologische Gestaltenwelt der berühmten Tibervilla aufstieg, kann nur der den Schöpfern jener Fresken nahestehende Giulio Romanofreund Raffaellino dal Colle gewesen sein. Diese Tatsache finden wir des weiteren auf Schritt und Tritt bestätigt. So erkennen wir in dem gänzlich raffaelesken Gesichtstypus der der Victoria benachbarten Personifikation der Plastik in der Madonna des Raffaellinoschen Verkündigungsbildes wieder (vgl. Kap. IV, I, 3, Abb. 177). Ohne Zweifel dachte der Meister hier an ein und dasselbe Modell. In der gleichen Haltung wie diese Maria thront die Gestalt der Storia, deren Gesichtsbildung hinwiederum an die oberen Engelsfiguren der das Tafelwerk in Citerna (vgl. Kap. IV, I, 3, Abb. 179) flankierenden Pilaster erinnert. Viel Verwandtes mit dem hl. Michael des genannten Altargemäldes hat bezüglich seiner Haltung der Imperialemars. Als gänzlich selbständige Gebilde des borghesischen Malers vollends erweisen sich die herrlichen Gestalten der Musik und des Jupiter. Für die Konzeption des letzteren sprach allerdings die Erinnerung an die Farnesina ein gewichtiges Wort (Abb. 230). Wir gewahren hier dasselbe mildblickende, von feingewelltem Lockenhaar umrahmte Greisenantlitz des Beherrschers der Götter und Menschen. Nur hat Raffaellino in der Komposition dieser Figur, was Formenadel anlangt, die Schöpfung Giulio Romanos weit übertroffen. In der anatomisch trefflichen Beobachtung der nackten Körperteile und ihrer plastischen Modellierung steht dieser Jupiter des Künstlers verklärtem Christus in Citerna (Abb. 179) sehr nahe. Dem Farnesinajupiter gegenüber unterscheidet sich jener nur darin, daß Raffaellino einer alten Tradition folgt, die dem Göttervater das Blitzbündel in die Rechte und das Szepter in die Linke gibt:[51]) „Teneua uno scettro nella sinistra mano, perche si come in questa parte del corpo stà il membro principale il quale è il cuore, onde

vengono gli spiriti che poi si compartono per tutto il corpo, così il mondo hà e riceue da Dio la vita; il quale, si come Re, la dispensa e gouerna, secondo il suo volere.“ Die Manteldrapierung ist ganz im Stil Raffaels gehalten. Die anmutig bewegte und lebenswahre Violinspielerin, in der Raffaellino eine seiner schönsten Frauenfiguren schuf, hat mit jener florentinischen Schulrichtung gar nichts gemein. Sie ist in formaler Beziehung durch und durch raffaelesk



Anderson.

Abb. 231.

Allegorie der Clemenza.



Anderson.

Abb. 232.

Allegorie der Charitas.

(Rom, Vatikan, Sala di Costantino.)

empfunden und verrät trotz einzelner Anklänge an die besten, noch vom Lichte Raffaelschen Formenadels durchstrahlten Schöpfungen Giulio Romanos doch eine anerkennenswerte selbständige Gestaltungskraft. Nur in stilistischen Details, wie z. B. in der Gewandbehandlung und in der Pose, erinnert die Mädchenfigur an die Allegorien der Sala die Costantino im Vatikan, etwa an die der Clemenza oder Carità (Abb. 231 und 232). Der seelische Affekt, den Raffaellinos ihrem Spiel ganz hingegebene Frauengestalt widerspiegelt, erhebt die Schöpfung ganz bedeutend über das Mittelmaß der von Bronzino

entworfenen dekorativen Figuren empor. Daß Raffaellino das psychische Moment der Kunst in ganz hervorragender Weise bemeistert und tiefer als z. B. Giulio Romano ausgeschöpft haben muß, läßt das den verklärten Erlöser umgebende Engelskonzert in Citerna ahnen, auf dem wir einer ähnlichen Geigenspielerin begegnen (vgl. Kap. IV, I, 3 Abb. 179). Diesem Gemälde nach zu urteilen, dürften der kunsthistorischen Forschung bei der Berücksichtigung sämtlicher Raffaellinowerke noch angenehme Überraschungen bevorstehen. Mit Freuden muß ich natürlich solche Entdeckungen begrüßen, zumal ich in dieser Studie eine Materie zu bewältigen hatte, die im ganzen und großen mit der „Kunst im höchsten Sinne" wenig oder gar nichts zu tun hat.

Der letzten allegorischen Gestalt des Imperialeplafonds, der Personifikation der Malerei, gegenüber, erscheint mir die Urheberschaft des Künstlers aus Borgo San Sepolcro sehr fraglich. Vielleicht lag auch für sie ein Karton Bronzinos vor, den Genga ausführte. Der häßliche Gesichtstypus erinnert lebhaft an die Eva auf dem Berliner Disput der Kirchenväter (vgl. Kap. IV, I, 1. Abb. 157).

Die Grottesken der Spitzkappen sind wohl ebenfalls Raffaellinos Werk. Ein Blick auf seine Majolikendekorationen macht das zur Gewißheit. Von ihm stammen jedenfalls auch, wie wir noch später begründen werden, die „a chiaroscuro" gemalten Muschelbüsten her. Die vegetativen Ornamente, z. B. die an die Farnesinadecke erinnernde Plafondguirlande, die zierlichen Eichenzweige und die über die Fensterlichten gespannten Festons hat offenbar der von Vasari gerühmte Dekorateur Camillo Mantovano gemalt.

Sollte etwa Fritz Seitz auch angesichts dieser Blätter- und Glaskettenfestons von Tapezierempfindungen sprechen wollen, so weise ich darauf hin, daß solch' dekoratives Kleinwerk bei der Innendekoration von Renaissanceräumen von jeher gang und gäbe war. Armeninos diesbezügliche Angaben sind von durchaus usuellen Grundsätzen abgeleitet.[52])

4. GABINETTO. □□□

Dieses Kämmerchen ist der kleinste[53]) und niedrigste von allen Wohnräumen der Villa Imperiale. Es hat jedenfalls nach dem Brauch der Zeit als sogenanntes „studio" oder „scrittojo" (Schreibzimmer) gedient. Ein ähnliches enthält auch der Palazzo prefettizio in Pesaro, das von Taddeo Zuccari ausgemalt wurde.[54]) Der Plafond des Imperialezimmerchens (Abb. 233) vertieft sich in der Mitte zu einem rechteckigen Spiegel, welchen ein Historienbild (Abb. 234) ziert. Das vom Restaurator wenig übergangene, aber durch Feuchtigkeit arg beschädigte Fresco zeigt im Vordergrunde eines von Pfeilern



Bertulli.

Abb. 233. Innendekoration des Gabinetto.

getragenen Kirchenraumes einen Kardinal in Purpursoutane und roter Kopfbedeckung, von der gelbe Bänder niederhängen. Er ist in halber Rückenansicht dargestellt. Den Kopf mit der scharfgeschnittenen Habichtsnase erblickt man im Profil. Der geistliche Würdenträger steht auf einem zweistufigen Treppenpodium und überreicht dem zu seinen Füßen auf dem unteren Absatz in spiegelnder Rüstung knieenden Herzog den Feldherrnstab. Zahlreiches Gefolge von Klerikern und Edelleuten wohnt dem feierlichen Akte bei. Das Gemälde stellt allem Anschein nach jene kirchliche Zeremonie dar, unter welcher Francesco Maria im Jahre 1509 vom Kardinal Francesco Alidosi im Namen seines Oheims, des Papstes Giulio II., zum „Capitano generale" des heiligen Stuhles ernannt wurde[55]) (vgl. Kap. I).

Der markante Gesichtstypus des Kardinals zeigt in der Tat auffallende Ähnlichkeit mit einem Porträt Alidosis, das Raffael gemalt hat (Museum in Madrid. Phot. bei Laurent oder Braun), ferner mit dem Aversbildnis einer Medaille, die Eugène Müntz publiziert hat.[56]) — Betrachten wir das Fresco noch weiter auf seine Einzelheiten hin. Linkerhand hinter dem Kardinal erhebt sich ein Bischofstuhl, zu dessen beiden Seiten zwei Geistliche in blaugrauen Mänteln, violetten Tuniken und roten Kopfbedeckungen stehen. Den vorderen erblickt man im Rückenakt, den hinter dem Throne postierten, der seine linke Hand auf die Armstütze des Sessels legt, in Frontalstellung. Zwischen dieser Gruppe, die als Stützpfeiler der linken Bildhälfte wirkt, und dem Kardinal sieht man einen Patrizier (Profilansicht), der mit einem dunklen Überwurf und ebensolcher Mütze bekleidet ist. Mit der Linken hält er den Mantel, ihn an die Brust drückend, fest. Hinter ihm taucht rechts und links noch je ein Kopf im Schatten des Hintergrundes auf. Rechterhand von Alidosi stehen, mehr nach dem Architekturprospekt zu, zwei Edeldamen in gelbseidenen Gewändern, die der Zeremonie aufmerksam zuschauen. Vielleicht soll die eine von ihnen die Gemahlin des Herzogs vorstellen. Über ihre Schultern lugt ganz im Hintergrunde ein Frauenkopf hervor. Francesco Maria kniet mit dem rechten Knie auf der unteren Stufe. Sein linkes Bein hält er straff ausgestreckt. Die Rüstung bedingt diese steife Stellung. Mit der Rechten nimmt er den dargereichten Feldherrnstab entgegen, die Linke stützt er auf seinen Degen. Etwas tiefer im Raume schreitet hinter dem Herzog ein gepanzerter, weißbärtiger Ritter (Profilstellung), der eine mit roter Lilie geschmückte, weiße Fahne entrollt. Mit der Linken hebt er ihren unteren Saum in einem malerischen Bausch empor. In der Vorderansicht erblickt man rechts hinter ihm einen Patrizier in purpurroter Toga, blauem Untergewand und hellrotem Barett. Ihm schließt sich eine Reihe von vier Frauen an, die ganz in Schatten getaucht ist. Im Vordergrunde der rechten Bildhälfte steht eine bartlose Priestergestalt in violettem Chorrock,

rotem Überwurf und roter Kapuze, die ein echt danteskes Antlitz umrahmt. Seine Rechte nestelt an einem breiten Bande, das auf seine Brust herabhängt und offenbar eine Medaille oder ein Kreuz trägt. In der Linken, die den Saum der Soutane faßt, hält er Handschuhe. Rechts hinter ihm erblickt man eine Gewandfigur in lilafarbenem Mantel, die ihr Gesicht im Kontrapost einer Patriziergestalt zuwendet, und die vom Bildrahmen halb verdeckt wird. Nur



Patzak.

Abb. 234. Plafondfresco des Gabinetto.

ihr Haupt mit einem markanten Profil und die Schulter tauchen aus dem Halbdunkel hervor.

Das Fresco ist in Temperafarben ausgeführt und ist eins der wenigen Imperialebilder, die, von einigen gänzlich zerstörten Stellen abgesehen, ihr früheres Aussehen verhältnismäßig gut bewahrt haben. Seine Malweise zeigt eine auch die kleineren Einzelheiten berücksichtigende Technik: zierliche, in flottem Zuge dicht nebeneinander gesetzte Pinselstriche.

Was die Organisation der Bildfläche anlangt, so ist zu bemerken, daß die bildformenden Massen nach streng akademischen Grund-

sätzen im vorgestellten Raume verteilt sind. Ihr Volumen gruppiert sich um ein Mittellot, das die knieende Gestalt Francesco Marias bildet. Von ihm aus bauen sich zwei Hauptgruppen nach beiden Seiten hin in ansteigenden Linien auf.

Der Standpunkt des Beschauers ist in der Zimmermitte einzunehmen. Im allgemeinen pflegten die Renaissance- und Barockmeister ihre Plafondfresken für den Blick vom Eingang her zu berechnen und anzulegen.[57]) Von der Ausgangstür her betrachtet — meine Aufnahme konnte nur so bewerkstelligt werden — erscheint die Darstellung etwas verzerrt. Der Augenpunkt liegt, der niedrigen Zimmerdecke entsprechend, also ziemlich tief, so daß man eine halbe Untensicht — „di sotto in sù" — erhält.

Der Zentralpunkt der ganzen Komposition ist etwa über dem Haupte Francesco Marias zu suchen. Verbindet man nämlich die Ecken des Gemäldes mit ihm, so bildet das entstehende Dreieck gerade ein Viertel desselben. Sehr geschickt ist das Stufenpodium schief in den Kirchenraum hineingelegt; und zwar ist es dicht an den Rahmen herangerückt, so daß man seine Schmalseite als lotrechte Wange von unten her erblickt. Seine schiefe Längsseite, die also mit der Tiefenachse des Bildes gleichbedeutend ist, bildet mit der Horizontalen seines unteren Randes einen spitzen und einen stumpfen Winkel. Der Fluchtpunkt der Komposition liegt also außerhalb des Bildes, hinter der Architekturvedute. In ihm laufen die schrägen, parallelen Linien der Treppenstufen und die Fußlinien der auf der rechten Bildfläche postierten Personenreihen fächerartig im Unendlichen zusammen. Die Folge dieser Anordnung ist, daß der Hintergrund emporsteigt: der architektonische Prospekt wird vom oberen Bildrande keck überschnitten. Die Horizontlinie ist daher auch verhältnismäßig hoch gewählt. Sie tangiert etwa den Scheitel des Herzogs, also im Zentralpunkt der ganzen Komposition. Zieht man nach dem Gesetz der Parallelperspektive Parallelen zur Bildbasis, die, je mehr sie sich der Horizontlinie nähern, enger zusammentreten, so wird der Fußboden des vorgestellten Raumes in einzelne, nach dem Hintergrunde zu immer schmäler werdende Zonen zerlegt. In diese sind die Gestalten, dem Prinzip des Distanzverhältnisses entsprechend, in zunehmender Verkleinerung eingeordnet. Die symmetrische Reihung in der Diagonale und die Mittel der Verkürzung und Überschneidung kommen hier der Illusion des Zurückweichens im vorgestellten Raume hilfreich entgegen. So ist die Hauptgruppe, deren Spitze Francesco Maria bildet, in der Diagonale aufgestellt, die man sich von der linken unteren Bildecke nach der Horizontlinie hingezogen zu denken hat. Zu dieser Diagonale steht die Reihe der drei Vordergrundfiguren parallel auf der vordersten Bodenzone. Die Personen der linken Bildhälfte, der Kardinal und die zu beiden

Seiten des Thrones stehenden Männer, sind keilförmig postiert. Es ist dies ein Kompositionsmotiv, das schon Giotto mit Erfolg anwandte, um Raumtiefe zu erzielen. Die Figuren des Hintergrundes folgen der Richtungsachse der beiden Diagonalgruppen. Um die Vorstellung von der Tiefendimension noch zu verstärken, ist die am weitesten entfernte und also auch dementsprechend verkleinerte Hintergrundsfigur vor das Tiefendunkel der mit einem Tympanongiebel bekrönten Sakristeitür gestellt.

Was die Formengebung der agierenden Personen betrifft, so haben wir wohl im großen und ganzen Porträtgestalten nach dem Leben vor uns, deren Zeitkostüme für den Kulturhistoriker großes Interesse haben dürften. Wenig Bewegung erfüllt den dargestellten Vorgang. Sie beschränkt sich nur auf die Überreichung des Kommandostabes, beziehungsweise die Inempfangnahme desselben und auf die Entfaltung der Fahne. Sonst feierliche Ruhe. Selbst die Anordnung einiger Gruppen in der Diagonale, die sonst im allgemeinen die Vorstellung der Bewegung hervorruft, wird hier durch das Überwiegen der Vertikalen und deren Parallelführung gedämpft. Die Senkrechte der hoch emporgehobenen Fahne bildet hierbei das beherrschende Richtmaß. Starrheit, in die sonst leicht eine solche Anordnung verfallen könnte, wird dadurch vermieden, daß die beiden Hauptgruppen der Komposition im Kontrapost zueinander stehen, während die Hintergrundfiguren fast durchweg in Frontalansicht erscheinen. In der Vordergrundgruppe der rechten Bildhälfte bildet die zweite, dem Beschauer abgewandte Gestalt einen Kontrast. So ist, alles in allem, genügend Abwechslung in der Verteilung der Figuren erstrebt. Daß die verschiedenen Gruppen z. B. durch Blickrichtung usw. miteinander in innerem Zusammenhang stehen, dürfte aus meiner Schilderung klar geworden sein. Losgelöst von der Hauptmasse der Personen erscheint nur die Vordergrundsreihe. Sie hat die Funktion der Kulisse zu erfüllen, und ihre vorderste Gestalt bildet das Größenmaß, zu welchem die übrigen, ihrer jeweiligen Entfernung entsprechend, in Relation treten.

Als Beleuchtungsquelle der Szene ist offenbar künstliches Licht angenommen, das etwa ein Kronleuchter von links oben her ausstrahlt. Darauf weisen z. B. die Treppenwangen, die teilweise im Eigenschatten liegen, ferner die Schlagschatten des Kardinals und Francesco Marias, besonders aber auch die rückwärtige Belichtung der linken Personengruppe hin. Das Gegenspiel der Agierenden empfängt vom Altar her Frontalbeleuchtung. Auch die linken Schmalseiten der Rückwandpfeiler und die links neben der Sakristeitür angebrachte Glocke werden von oben her belichtet. Die Gestalten des Vorder- und Mittelgrundes, die in ihren Gewändern eine mehr warme Farbengebung zeigen, stehen nach alledem in direktem

Lichte.[58]) Die Panzer der beiden Ritter funkeln dagegen in diffusem Lichtglanz. Die Gestalten des Hintergrundes tauchen nur eben merklich aus der Dämmerung des Gotteshauses auf. Nur einige, die dem Vorgang näher stehen, werden durch leichte Streif- und Huschlichter etwas schärfer herausgehoben. Neben dem Gesetz der Linienperspektive hat also der Künstler auch jenes der Luftperspektive genau beobachtet.

Aus meiner Untersuchung dürfte erhellen, daß das Plafondfresco nicht von Dosso Dossi stammen kann, dem es von Thode ohne jede weitere Begründung zugeschrieben wurde.[59]) Giovanni Luteri komponierte, wie ich bereits des öfteren hervorhob, viel freier, weniger akademisch. Dagegen steht der Schöpfer des Gabinettobildes in unverkennbarem, inneren Zusammenhange mit der Raffaelschule, die in der Hauptsache an die Historienbilder der Vatikanstanzen anknüpft. Giulio Romano ist hier bekanntlich der Tonangeber. Nur tritt bei unserm Imperialefresco die Vorliebe für das perspektivische Bauen im ideellen Raume als rein persönliche Note noch stärker hervor. Die ganze Art der Kompositionsweise, so z. B. die enggedrängte Anordnung der Gestalten in der Diagonale, ist, wie wir bereits gesehen haben, für Gengas Manier besonders charakteristisch. Ganz ähnlich begegnete sie uns auf dem Eidschwurgemälde. Auch einzelne stilistische Züge bestätigen die Urheberschaft des Urbinaten. So erinnert z. B. der weißbärtige, gepanzerte Bannerträger an bestimmte Landsknechtsgestalten des Eidesschwurbildes. Den Alidositypus haben wir schon auf den beiden Disputen in Berlin und in Mailand (vgl. Kap. IV, I, 1. Abb. 157 und 154) wahrgenommen. Das Gesicht der hinter dem Kardinal stehenden Edeldame hat frappante Ähnlichkeit mit dem hinter der linken Stützfigur der Katechumenentaufe in Bergamo (vgl. Kap. IV, I, 1. Abb. 155) hervorschauenden Frauenkopfe. Auch die Form der Kopfbedeckung ist dieselbe. Die dem Beschauer ihre Kehrseite zuwendenden Kontrapostfiguren vollends kennen wir in Gengas Schaffensweise zur Genüge.

Ein stuckierter Rahmen umschließt das Plafondgemälde, das den Spiegel einer kastenartigen Vertiefung ausfüllt. Ihre Laibungen sind mit zierlichen Grottesken dekoriert, ebenso die konkaven Wölbungsfelder der Decke. Eierstabartige, weiß-goldene Stuckornamente gehen hier Hand in Hand mit farbigen Arabeskenfriesen, die aus Schmuckdetails wie Blumenfestons, Masken, aus Pflanzen herauswachsenden und Öl in antike Lampen füllenden Putten, Perlenschnüren, Schildchen und dergleichen bestehen. Diese winzigen, mit sauberster Genauigkeit ausgeführten, ornamentalen Motive, die ungemein an die Grottesken Giovanni da Udines in den vatikanischen Loggien erinnern, schlingen sich auf jedem Wölbungsfelde zu wirkungsvollen Rähmchen um größere, ovale Medaillons. Das wiederkehrende Grund-

motiv dieser Bildchen stellt eine weibliche Gestalt in antikisierendem Gewande dar, die an einen zu Füßen einer Götterherme liegenden Panzer eine Fackel hält, um ihn zu zerstören.[60]) Diese Frauen haben abwechselnd gelbe, rote und himmelblaue Gewänder. Das Sujet soll offenbar eine Allegorie auf den Frieden sein, dessen Segnungen Francesco Maria nach den Kriegsstürmen genießen möge. Neben der Friedensgöttin, die in formaler Beziehung und in sonstigen Einzelheiten viel Ähnlichkeit mit den Allegorien des Halbbüstenzimmers hat, ruht, auf eine Wasser ausgießende Amphore sich stützend, eine schilfbekränzte Flußgottheit. Die beschriebene Groteskendekoration stammt ohne Zweifel von Raffaellino dal Colle her, der, wie wir uns erinnern, in seinen späteren Lebensjahren unzählige



Abb. 235. Karyatiden des Heliodorzimmers im Vatikan. Anderson.

solcher ornamentalen Kompositionen für die Majolikenfabriken des Herzogs Guidobaldo II. entworfen hat. Ihre durchaus raffaeleske Stilweise ist auch für unsern Imperialeplafond bezeichnend.

Antikes Gebälk, mäanderartig (blau) dekorierter Fries und reich ornamentiertes Kranzgesims grenzen die Zimmerdecke von den Wandflächen ab. Diese zeigten früher ebenfalls auf den durch die perspektivisch gemalte Umrahmung gebildeten, rechteckigen Feldern Landschaftsveduten, die aber bis auf kärgliche, undeutliche Reste zerstört sind. Der Architekturrahmen, der trefflich in Licht und Schatten modelliert ist, besteht aus einem umlaufenden, mehrfach verkröpften Sockel, der Marmormosaik der Kosmaten nachahmt. In den Ecken des Zimmers ragen je zwei Karyatiden auf, die auf einem

ionisehen Kapitell den an diesen Stellen herausgekröpften Arehitrav stützen. Zu beiden Seiten der a ehiaroseuro gemalten Karyatidengruppe erblickt man reehteekige, vertiefte Zierfelder, deren Füllungen mit Trophäen[61]) dekoriert sind. Vielleieht folgten die Renaissancemeister in der Komposition ihrer Karyatiden den Angaben des Vitruv. Aus der Arehitektur wurden diese „termini" in die Fassaden- und Innendekoration übertragen. Lomazzo, der vor 1584 an der Hand unzähliger Beispiele, die er wohl alle selbst gesehen hatte, ein System der Prospektmalerei aufstellte, beriehtet,[62]) daß das Karyatidenmotiv bei den Freskenmalern seiner Zeit sehr beliebt war. Naeh seinem Zeugnis soll sogar ein gewisser Carlo Urbino ein ausführliehes Bueh über das Thema „termini", unter dem Namen des Giulio Romano, veröffentlieht haben. Die Karyatiden, welehe die Dossi an die Hoffassaden des Palazzo Dueale in Ferrara malten, die Vasari erwähnt[63]) und Baruffaldi[64]) ausführlieh besehrieben hat, waren berühmt. Auf ein bisher unbekanntes Beispiel, die Karyatiden der Villa Belriguardo bei Ferrara, komme ieh noch zu spreehen. Von Lomazzo erfahren wir des weiteren, daß das Karyatidenmotiv, wie wir es im Daphnezimmer der Imperiale kennen lernten, gang und gäbe war.[65]) Er rechnet es zum „Ordine Composito del Corinthio, e Ionieo, più licentioso ehe gli altri"; daher hätten solehe anmutige Gestalten keine wuehtenden Lasten, sondern „eose leggieri", wie z. B. Laubenbögen zu tragen. Für die Karyatiden des Imperiale-Gabinetto sind ohne Zweifel die raffaelesken Gebälkträgerinnen am Soekelfries des Heliodorzimmers (Abb. 235) in den „stanze Vatieane" vorbildlieh gewesen. Und der Künstler, der sie aus eigener Anschauung am besten kannte, und der naeh ihrem Muster ähnliche Gebilde im Gabinetto sehaffen konnte, war Raffaellino dal Colle.

Diese in trefflieher Plastik modellierten Frauengestalten, die in gefälliger Pose mit der einen Hand an das ionisehe Volutenpfühl fassen, mit der andern, mit zierlieh gespreizten Fingern, sieh an die Zimmerwand anlehnen, sind in der Gesiehtsbildung ganz raffaelesk, wie man sieh dureh einen Bliek auf die erwähnten Karyatiden des Heliodorzimmers überzeugen kann. Sie sind überdies den bereits betrachteten Chiaroseuro-Halbbüsten der Camera dei Semibusti (vgl. Kap. IV, I, 3, Abb. 217, 218) sehr ähnlieh. Die Drapierung der spinnenwebenfeinen Gewänder, die in ihrem Sehnitt — Schlitzgewand mit gegürtetem Überfall und losem, von Sehulteragraffen zusammengehaltenen Busenlatz — intime Bekanntsehaft mit antiken Gewandstatuen bekunden, ist eins jener Hauptmerkmale von Raffaellinos Ausdrucksweise; ebenso das Motiv des im Luftzuge etwas seitwärts gewehten Kleides. Man erinnere sieh in dieser Beziehung z. B. an die Engelsgestalten mit den Marterwerkzeugen am linken Pilaster der Altartafel (vgl. Kap. IV, I, 3, Abb. 179) zu Citerna.

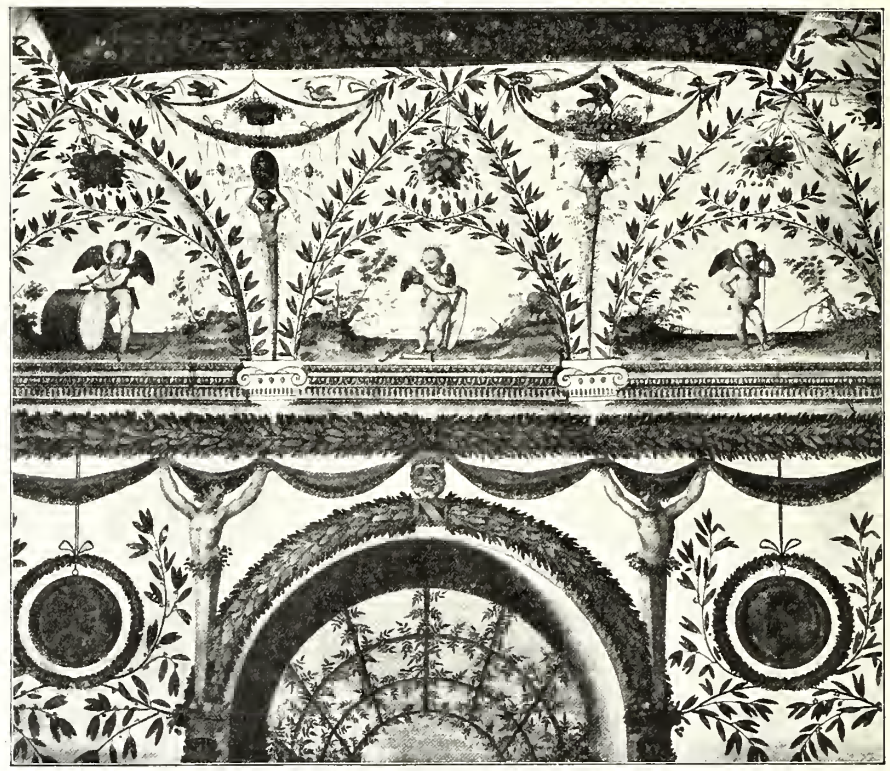
Die aus Helmen, Armschienen, Panzern, Streitkolben, Lanzen, Schilden, Köchern, Bogen, Pfeilen und dergleichen zusammengesetzten Trophäen der seitlichen Zierfelder, die an das dekorative Beiwerk der bei festlichen Empfängen errichteten Triumphbögen gemahnen, sind vielleicht von Francesco Menzocchi gemalt worden. Diese Vermutung kam mir vor der geschilderten Chiaroscurodekoration dieses Meisters am Epitaph des Fra Sabba in der Chiesa della Commenda zu Faenza, die, wie wir bereits hörten, auch in technischer Beziehung ganz ähnliche Motive aufweist. Ob die zerstörten landschaftlichen Veduten der perspektivischen und, einer einheitlichen Lichtquelle entsprechend belichteten und beschatteten Fensterausblicke von Battista Luteri oder Camillo Mantovano herrührten, läßt sich, wie gesagt, nach den schwachen Farbenspuren, die übrig blieben, nicht mehr ermitteln.

Auch die Nische des angrenzenden, durch eine kleine Rundbogentür zugänglichen Kämmerchens, an dessen Rückwand links, vermutlich von Gennari, ein an einem Nagel hängender Schlüssel gemalt wurde, ist ebenfalls in einem Balustradenfenster mit Auslug ins Freie aufgelöst; hat also offenbar einen Erker vorzustellen.

5. CAMERA DEGLI AMORINI. □□□

Das Amorettenzimmer[66]) ist mit einem Muldengewölbe eingedeckt, in das zwölf Stichkappen einschneiden (Abb. 236). Die Gewölbeauflager setzen hier auf ionisierende Kapitelle auf, die aus Stuck plastisch geformt sind. Auf ihnen fußend, steigen an den konkaven Zwickelflächen bekränzte männliche und weibliche Hermen auf, die abwechselnd Blumenkörbchen oder Kameen emporhalten. Darüber hängen an der Basis der Zwickel Guirlanden und Blumenkörbchen, oder Bänder, die einen auf einem Blütenpfühle sitzenden Vogel tragen. Hinter den Stuckkapitellen lagert ein gemalter, reich mit lesbischem Kymation und Eierstabornament dekorierter Architrav, welcher die Lünettenflächen und die Wandfelder voneinander abgrenzt. Die Zwickelgrate und Lünettenränder sind mit Lorbeerzweigen geschmückt, die sich oberhalb der Bogenrunde kreuzen. Von der Spitze einer jeden Stichkappe hängt an Schnüren ein aus Früchten und Ähren zusammengestellter Strauß herab, welcher ungefähr die Mitte des sphärischen Kappenschildes einnimmt. Geflügelte Liebesgötter, die mit Waffen und Musikinstrumenten ihr schelmisches Spiel treiben, zieren die Spiegel der vierzehn Lünetten. Diese Putten sind in abwechslungsreichen Stellungen, mit köstlichem Humor dargestellt und geben kindliche Heiterkeit und pfiffiges Selbstbewußtsein vortrefflich wieder. Hier tritt uns der Eros, den Schild am linken Arm, ein Schwert in der rechten tragend, in kriegerischer Haltung ent-

gegen. Rechts neben ihm liegen ein Helm und ein Ritterschwert am Boden; dort hält Amor, hinter dessen linker Hüfte der Köcher hervorlugt, einen Panzer aufrecht. Rechts daneben liegt ein Helm. Auf einem andern Lünettenfelde sehen wir den mit einem Köcher bewehrten Götterknaben, wie er sich in drolliger, nachdenklicher Haltung auf einen Streitkolben stützt. Rechts liegt wiederum ein Helm am Boden. Auf dem nächsten Bildchen schleppt der mit Köcher gerüstete Liebesgott einen großen Helm, der für ihn viel zu schwer zu sein scheint. Rechts und links neben ihm sind Armschienen um-



Alinari.

Abb. 236. Camera degli Amorini (Detail. — Rückwand).

hergestreut. An den Lünetten der Rückwand erblicken wir Amor, wie er hinter einer Pauke steht und im Begriff ist, mit dem Schlägel darauf zu schlagen, ferner, wie er sich mit beiden Händen an einen Schild lehnt; vorn liegt eine zersplitterte Lanze. Daneben erscheint er mit Köcher und Wurfspeer gerüstet. An der rechten Zimmerwand sehen wir einen mit Helm und Lanze bewaffneten Eros, in stark verkürzter, herausfordernder Angriffsstellung; ferner einen andern, der eine Hakenschloßflinte hält, einen dritten, mit Köcher und Hellebarde, einen vierten, der einen Harnisch schleppt. An der Fensterwand bläst der Putto eine mit einem Banner geschmückte

Kriegstrompete. Ein anderer Flügelknabe hat eine gelbseidene Fahne geschultert, so daß ihr Bausch sein Köpfchen halb verhüllt. Ein kleiner Kerl steht triumphierend auf einem Sattel und hält in beiden Händen Beinschienen.

Der Spiegel des Gewölbes wird von einem breiten, rechteckigen, aus einem Blumen-, Blätter- und Fruchtgewinde bestehenden Rahmen abgegrenzt. In seinen Ecken sind Bänder befestigt. Sie halten einen reich ornamentierten Teppich in der Schwebe, dessen medaillonartiges, ovales Mittelstück wiederum ein Ereignis aus dem Leben Francesco Marias darstellt (Abb. 237). Und zwar schildert dieses Fresco, das schon zu Mancinis[67]) Zeit sehr beschädigt gewesen sein soll, einen in einer Kirche sich abspielenden Festakt. Das Interieur des Gotteshauses soll nach Mancini große Ähnlichkeit mit der Peterskirche in Rom haben, was ich nicht finden kann. Der über dem



Patzak.

Abb. 237. Plafondfresco der Camera degli Amorini.

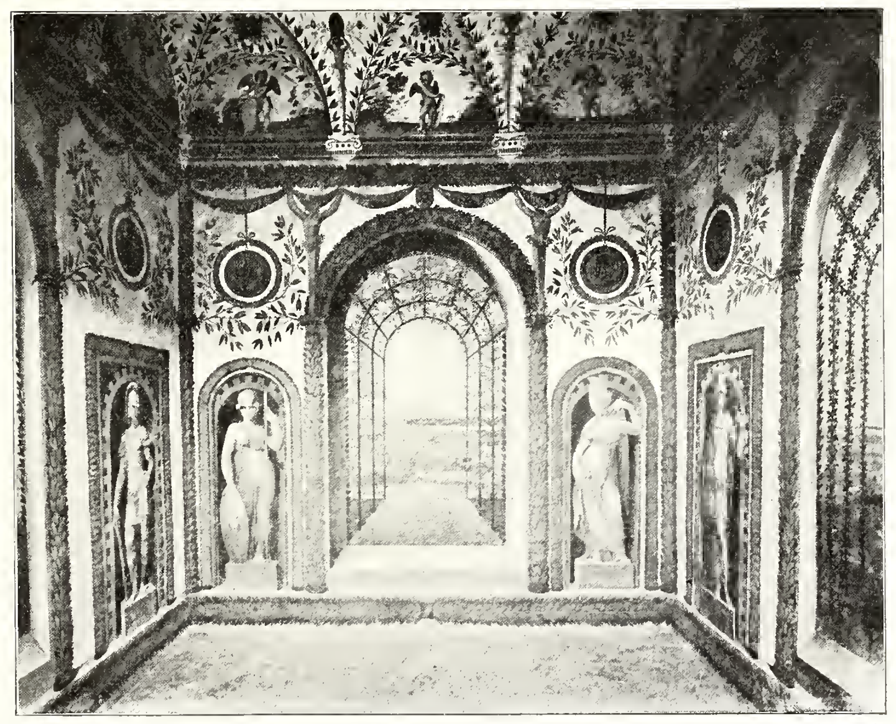
Altar von vier gewundenen Säulen getragene Baldachin erinnert nur entfernt an Berninis bekannte, phantastische Schöpfung. Im Presbyterium steht ein Thronsessel auf einem Treppenpodium, von dem aus der Papst, umgeben von seinem Kardinalkollegium, dem Herzog von Urbino einen Feldherrnstab überreicht. Hier ist Francesco Maria im Gegensatz zu den bereits beschriebenen Repräsentationsbildern, auf denen wir ihn als gereiften Mann erblicken, noch sehr jung und bartlos dargestellt.

Was die Verteilung der Massen anlangt, so ergibt sie eine Zweiteilung. Rechterhand eine vor einem wuchtigen Kirchenpfeiler vorgelagerte Altararchitektur, von der man im Vordergrunde nur zwei gewundene, korinthisierende Säulen mit übereck gestelltem Architrav erblickt. Hinter dem zwischen den Säulen sichtbaren, weiß eingedeckten und mit einem Kreuz und brennenden Kerzen gezierten

Altartische taucht die dritte, bedeutend verkleinerte und beschattete Säule auf. Ein Zuschauer hält sie umfaßt (raffaeleskes Motiv aus den Stanzen des Vatikan; vgl. z. B. Kap. IV, I, 3, Abb. 169). Daneben hebt sich ein von einem Huschlicht getroffener Klerikerkopf auf dem Dunkel des Hintergrundes ab. Neben der zweiten Vordergrundsäule treten zwei weitere Gestalten in faltigen Togen aus dem Schatten hervor.

In einem kleinen Abstande vom Altaraufbau, in derselben Richtungsachse der Säulenplinthen, liegt ein zweistufiges Podium, auf dessen unterer Staffel der jugendliche Herzog vor dem auf einem Sessel thronenden Papste kniet. Francesco bildet das Mittellot der Komposition; auf seinem Haupte ruht deren Brennpunkt. Seine Gestalt scheidet sie also in zwei Hälften. Die Gestaltenmasse der linken ist in der Diagonale ansteigend, keilförmig angeordnet. Die Figurengruppe dieser linken Bildhälfte selbst ist nach dem Prinzip der Trichotomie in den vorgestellten Raum postiert. Die Mönchsgestalt in grauem, malerisch gefälteltem Habit bildet als Mittelgrundfigur das Bindeglied zwischen dem Papst und den Personen des Hintergrundes, die von einer einheitlichen Lichtquelle her zum Teil beleuchtet werden. Ebenfalls nach streng tektonischen Normen wird der Zusammenschluß der beiden Kompositionshälften erzielt: Neben dem Altar erscheinen zwei prächtig bewegte, eisengepanzerte Jünglinge (in Vorderansicht), die aus dem Hintergrunde mit parallel gehaltenen, wallenden, roten Bannern auf Francesco Maria zuschreiten. Der Hinweis auf die nach dem Gesetz der Fluchtperspektive bewerkstelligte Anordnung der Massen und auf die akademisch-tektonische Einordnung der Figuren auf verschiedenen, deutlich zu unterscheidenden Raumzonen dürfte genügen, um zu beweisen, daß der Urheber dieses Bildes nicht Dosso Dossi war. Thode hat auch hier jene wichtigen Kriterien ganz übersehen[68]) und, wie mir scheint, alle Deckenfresken der Imperiale, auf denen zufälligerweise ein leuchtendes Rot oder Grün, der Lieblingsakkord Dossis, aufleuchtet, ohne weiteres dem Ferraresen zugeschrieben, der doch unleugbar in freieren, unserm modernen Empfinden mehr entsprechenden Rhythmen zu komponieren pflegte. Der Entwurf des Historienbildes ist ohne Frage wiederum ein Werk Gengas, die Ausführung, das beweisen die darin zutage tretenden stilistischen Eigenheiten, von Raffaellino dal Colle. Ich verweise hier, um Wiederholungen zu vermeiden, auf die ganz ähnliche, den Papst umgebende Klerikergruppe seiner „Donazione di Costantino" im Vatikan (vgl. Kap. IV, I, 3, Abb. 169). Man vergleiche dort z. B. den hinter dem hl. Vater stehenden Mönch mit der Mittelgrundfigur im grauen Habit auf unserm Imperialefresco. Beide Figuren haben denselben Kopftypus; sie sind Kinder ein und desselben Vaters.

In den Ecken des reich mit Arabesken und Perlenschnüren dekorierten Teppichgemäldes sind vier doppelt gerahmte, runde Medaillons angebracht, die in spitzpinselig fein ausgeführten, gelbroten Chiaroscuri die Erziehung Amors darstellen. Auf dem einen sieht man, wie der Flügelknabe von seiner Mutter gezüchtigt wird (ein in der Antike häufig auftretendes Motiv), auf einem andern, wie er die Waffen erhält; ferner, wie er die Mutter liebkost. Das vierte Bildchen ist zerstört. Die Kopftypen der Frauengestalten und die Körperbildung der Putten weisen auf Genga als Urheber hin.

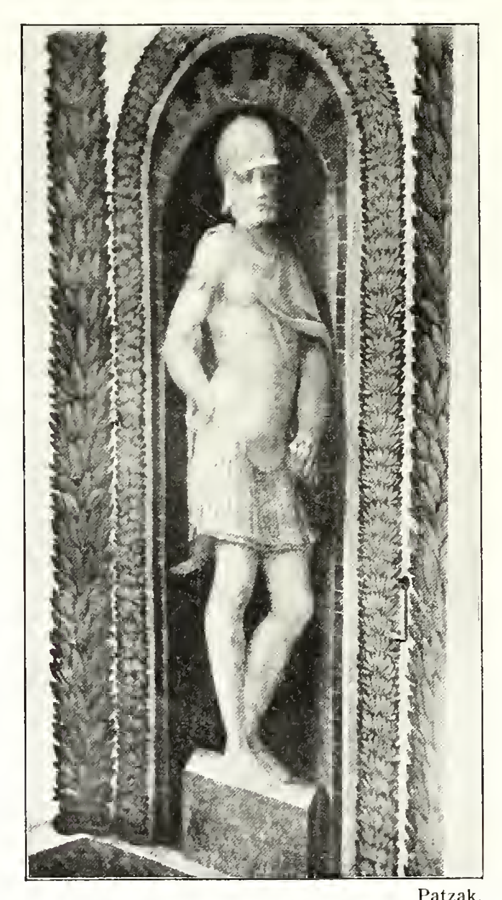


Bertulli.

Abb. 238. Camera degli Amorini (Rückwand).

Jede der Zimmerwände (Abb. 238) öffnet sich scheinbar in einem mittleren, hohen Torbogen. Es ist ihm nach außen, nach der fingierten Raumtiefe zu eine in perspektivischer Verkürzung gezeichnete Pergola aus gebogenen Rohrstäben vorgebaut, an denen Blätterranken emporklettern. Aus dieser Laube wird der Blick auf landschaftliche Fernen hinausgelenkt. Die mittleren Torbögen sind wie Ehrenpforten dekoriert, und zwar mit Lorbeerguirlanden, die als Archivolten bezw. als Säulen fungieren und dementsprechend mit Basen und Kapitellen versehen sind. Die letzteren bestehen aus Fruchtkörbchen, aus welchen männliche und weibliche Karyatidenhermen (Abb. 236) aufwachsen. Diese halten eine an den Wänden umlaufende Tuchdraperie

empor. Oberhalb des Behanges ist ein breiter Lorbeerfeston herumgeführt, an dem mitten über den Torbögen und in den Zimmerecken Masken angebracht sind. Auch die Zimmerecken und die unteren Wandsockel sind mit Lorbeerleisten geschmückt. Zu beiden Seiten der Torbögen nehmen gemalte Nischen die halbe Höhe der parallelepipedischen Wandfelder ein. Sie haben eine doppelte Umrahmung: eine innere, die aus einem ziegelartigen Zackenbande besteht, und



Patzak.

Abb. 239. Detail aus der Camera degli Amorini (Fensterwand links).

eine äußere, die von einer Lorbeerguirlande gebildet wird. Die Festons der beiden Rückwandnischen und die der Fensterwand sind rundbogig geschlossen; jene der beiden Seitenwände zeigen rechteckigen Umriß. In der linken Nische der Rückwand (Abb. 238) erblickt man auf einem etwas vorgeschobenen Postament die Gestalt der Pallas Athene mit dem Eulenhelm, in einem feingefältelten Peplos, welcher die jungfräulichen Brüste freiläßt. Ihre Rechte stützt die Göttin auf den Medusenschild; in der Linken hält sie mit zierlicher Geste die Lanze.

In der andern Nische steht eine prachtvolle, an antike Vorbilder erinnernde Gewandstatue, die ihren Überwurf mit der Rechten anmutig rafft und mit der Linken den Mantel über der Schulter emporzieht. Der Stadtkrone nach zu urteilen, die sie auf dem Haupte trägt, stellt sie die Göttermutter Kybele dar. Die übrigen Nischenfiguren sind Krieger in altrömischer Soldatentracht (Abb. 239). All' diese dekorativen Kompositionen sind „a chiaroscuro", in Gelb und Grau



Patzak.

Abb. 240. Landschaftsvedute aus der Camera degli Amorini (rechte Seitenwand).

gemalt. Über jeder Nische hängt an einem Bande, das an dem obersten, unter den Stuckkapitellen hinlaufenden Feston angeknüpft ist, ein großes münzenartiges, von einem Lorbeerkranz gerahmtes Medaillon[69]) mit Porträtköpfen (rot in rote Chiaroscuri), die wahrscheinlich Mitglieder der Familie della Rovere darstellen.

Die Landschaften dieses Zimmers sind verhältnismäßig gut erhalten.

Rückwand: Im Vordergrunde eine lichtgrüne Wiese, durch

welche sich ein Weg hinschlängelt; von rechts her durchzieht in weitem Bogen ein Fluß die Landschaft. Dahinter, links ein ferner Bergzug. In der Mitte des Bildes ragt ein seltsam geformter Felskegel empor; nach links hin ist er mehr abgedacht, seine rechte Flanke fällt in steilen Schrofen ab. Blasses Schiefergrau ist seine Grundfarbe. Die Schatten sind mit lasierender Neutraltinte aufgetragen. Oben thront ein malerisch verwittertes Kastell mit umbrüsteter Terrasse; darunter klebt am Felsgestein eine vereinzelte, runde Baumsilhouette, deren Details in Blaßgelb gleichsam „aufgezeichnet" sind. Die Rundtürme des Kastells sind an ihrer Schattenseite dunkelbraun. Ihre belichteten Teile sind durch haarscharfe, gelblich-weiße Strichelung hervorgehoben. Am Fuße der Felsenhöhe erblickt man rechts neben einer spitzpinselig detaillierten Baumgruppe ein wettergebräuntes Gebäude, das in seiner malerischen Unregelmäßigkeit, seinem Türmchen und den weit überhängenden Strohdächern wie eine nordische Wassermühle aussieht. Daneben erhebt sich ein phantastischer Kuppelbau. Der Mühle ist eine merkwürdige Pilasterloggia vorgelagert. Rechterhand von dieser Gebäudegruppe schweift der Blick über duftumflossene Bäume auf einen fernen, langgestreckten Bergzug. Der Himmel zeigt am Horizont einen orangefarbenen Streifen. Das darüber ziehende, krause Gewölk ist stark übermalt, schimmert aber noch durch. Diese Landschaft ist auf wenig leuchtende Lokalfarben gestimmt. Ihr Grundton ist ein gedämpftes Silbergrau.

Rechte Wand: Ein gleißender Teich (Abb. 240), zu dem vom Vordergrunde her ein vielfach sich windender Weg hinführt. Ein altes Städtchen mit ruinenhaften Häusern und Türmen spiegelt sich in der Flut. Die Bauten zeigen eine seltsame, in Licht und Schatten modellierte Lisenengliederung. Links ragt ein geisterhaft beleuchteter Felsenkegel auf, dem sich nach der Ferne zu abgedachte Bergformen angliedern. Hinter der Ortschaft erstreckt sich eine endlose, dunsterfüllte Ebene, ähnlich der römischen Campagna nach Sonnenuntergang. Letzter Lichtschein flammt am Horizont, über dem stellenweise übermaltes violettes Gewittergewölk aufsteigt.

Linke Wand: Zwei von Bäumen umgebene, malerische Bergnester (Abb. 241).

Aus der hier vorgetragenen Technik und Formengebung gibt sich deutlich die Eigenart Battista Luteris zu erkennen.

Das ornamentale Beiwerk des betrachteten Zimmerschmuckes, so z. B. das zarte, lose Gefüge der Lorbeerzweige, welches den Plafond überspinnt; die eine Tuchdraperie, Blumenkörbchen, oder Kameen emporhaltenden Karyatidenhermen usw., ist nicht im Stilgeschmack römischer Grottesken, wie etwa in dem der vatikanischen Loggien, gehalten, sondern ruft die Innendekorationen ferraresischer

Paläste in Erinnerung. Die Freskenreste der Palazzina Estense bieten hinreichendes Vergleichsmaterial dar. So finden wir z. B. ähnliche Karyatidenhermen in der Gartenloggia dieser Villa, ebenso rechts in dem an den mittleren Salone angrenzenden Zimmer. Im Palazzo Romei, ferner im wohlerhaltenen Gabinetto des Palazzo Comunale und einigen andern Palästen Ferraras, über deren von Gruyer[70]) nur flüchtig charakterisierten Freskenschmuck ich später im Zusammenhange zu handeln gedenke, sah ich in Fülle typische Beispiele, die mit der Innendekoration der Camera degli Amorini verwandte Züge aufweisen.



Patzak.

Abb. 241. Landschaftsvedute aus der Camera degli Amorini (linke Seitenwand).

Der Entwurf der Scheinarchitektur, die vor unserm Blick einen sehr geschmackvollen Pavillon aufbaut, ist offenbar Gengas, von bedeutender Erfindungsgabe zeugende Schöpfung. Die Fluchtlinienperspektive der Ausblicke ist ganz in seinem Sinne meisterhaft gehandhabt, ebenso die Verteilung von Licht und Schatten nach einer einheitlichen, links angenommenen Lichtquelle. Von dem Urbinaten ist ferner der das antike Motiv der Erotenspiele[71]) glücklich benützende Puttenreigen gemalt, für den vielleicht die Lunettenputten der Farnesinagartenhalle im Sujet vorbildlich gewesen sind, die mit den Attributen und Lieblingstieren der Götter ihr Spiel treiben und hier wohl eine Allegorie auf die Alleinherrschaft der Liebe sein sollen. Jedenfalls war Genga auch Giulio Romanos Fries mit Putten

und Fruchtschnüren in dem links an den Salone der Villa Madama angrenzenden Zimmer bekannt. Ebenso hatte er wohl auch ohne Zweifel Correggios Eroten mit Jagdemblemen im Convento di San Paolo in Parma gesehen. Wie viele ähnliche Puttendarstellungen sind überdies zugrunde gegangen! Den Imperialeamoren gegenüber erinnere ich an meine Charakteristik der auf der Mailänder Disputa und dem Orgelbilde in Siena befindlichen Putten. Wenn man den Vergleich durchführt, so wird man meine Zuschreibung durchaus berechtigt finden: dieselben, verhältnismäßig großen Köpfe, deren Grundform beinahe das Quadrat ist, flott gezeichnete und kapriziös gedrehte, schüttere Löckchen, kleine Stumpfnase, von leisem Lächeln gekräuselte Lippen; gedrungene, volle Körperformen und plastische Modellierung derselben.

Die Konturen sind zeichnerisch scharf; die Pinselschrift ist peinlich genau und zierlich. Hierzu kommt noch die dem tiefen Standpunkt des Beschauers Rechnung tragende, teilweise verkürzende Untensicht, die Stellung der reizenden Figürchen vor einen tiefen Horizont, so daß sie sich als malerische Silhouetten sehr wirkungsvoll im dekorativen Sinne vom blauen Himmelsgrunde abheben.

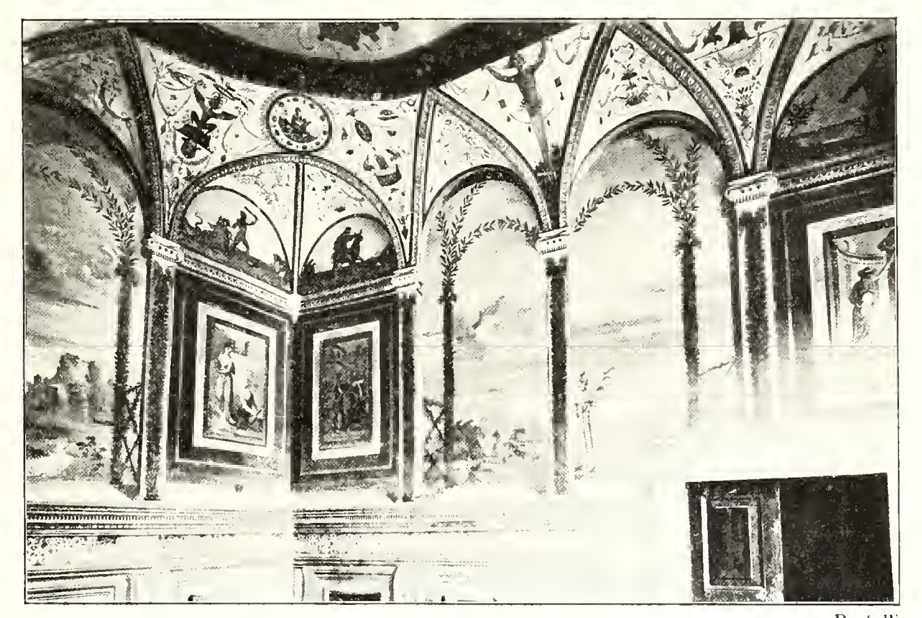
Die Nischengestalten sind leider stark übermalt, doch nicht so, daß es, wie Thode meint,[72]) „fast unmöglich ist, einen Meisternamen zu nennen.“ Zunächst läßt sich feststellen, daß sie dieselben stilistischen Merkmale verraten, wie die Halbbüsten der Camera dei Semibusti und die Chiaroscuri-Karyatiden des Gabinetto. Athene z. B. ist ausgesprochen raffaelesk und erinnert an eine sehr bekannte, ähnliche Nischenfigur im Hallenhintergrund der Schule von Athen.[73]) Die Drapierung des Faltenwurfes und auch die sonstige Formengebung der Athene und Kybele ist gänzlich diejenige Raffaellinos dal Colle. Der kleine Kopf der letzteren erinnert z. B. im Typus an die Allegorie der Fides (vgl. Kap. IV, I, 3, Abb. 170) im Constantinsaal des Vatikans. Bezüglich der altrömischen Kriegertracht der Soldatenfiguren vergleiche man Raffaellinos Auferstehungsbild in Borgo San Sepolcro (vgl. Kap. IV, I, 3, Abb. 171); in ihren Standposen bieten die Engelsgestalten auf den die Altartafel in Citerna flankierenden Bildpilastern (vgl. Kap. IV, I, 3, Abb. 179) ganz entsprechende Bewegungsmotive dar.

6. CAMERA DELLE FORZE DI ERCOLE. □□□

Das Zimmer der Herkulestaten[74]) (Abb. 242) zeichnet sich durch ein besonders kunstvoll konstruiertes Deckengewölbe aus. Seine Grundform ist wiederum die einer Mulde, in welche in den Ecken immer je zwei kleinere Stichkappen einspringen. Ihre äußeren Kanten bilden am Plafond zusammen einen Rundbogen. In die Decke

der Rück- und Fensterwand schneidet je eine höhere und spitzere Stichkappe ein, während in der Mitte der beiden Seitenwände je zwei solche das Gewölbe durchbrechen.

Die Grate der Auflager sind mit gemalten, eierstabähnlichen Stuckbordüren geschmückt. Jeder Gewölbeabschnitt oberhalb der in den Zimmerecken aneinander grenzenden Kappenpaare zeigt in seiner Mitte ein Medaillon, in dem gleichfalls Amors Erziehung in reizvoller Chiaroscurokleinmalerei dargestellt ist. Auf dem einen Bildchen lehrt Venus ihren Sohn den Bogen handhaben. Auf einem andern gibt sie ihm den Pfeil in die Hand. Auf einem dritten zieht der kleine Liebesgott, mit dem Bogen in der Faust, auf Beute aus.



Bertulli.

Abb. 242. Zimmer der Herkulestaten (rechte Seiten- und Rückwand).

Auf dem vierten liebkost die Mutter ihren Knaben; das letzte Bildchen, das aber fast ganz zerstört ist, stellte seine Heimkehr von der Jagd dar.

Über die seitlichen Zwickelfelder breiten sich graziöse Grottesken hin, die aus Festons, Perlenschnüren, Kameen, Vögeln, Blumenkörbchen, Masken, Vasen, Engelsköpfen, antiken Lampen, blauen und gelben Tuchgehängen, sirenenartigen, aus Tier- und Menschenleibern bestehenden Phantasiegeschöpfen (miscugli) und dergleichen zusammengefügt sind.

Die sphärischen Dreiecksfelder der Stichkappen werden von ähnlichen, überaus zierlichen Dekorationsmotiven übersponnen. In einigen mit zartester Feinheit gemalten Kranzgewinden liest man die

Buchstaben F. M. D. V. X. und L. E., was also „Franciscus Maria Dux“ und „Leonora“ bedeutet.

Auf dem Grunde der von den Stichkappen gebildeten acht Lünetten sind einige[75]) Taten des Herkules (Abb. 243) dargestellt: 1. Der Kampf mit dem nemeischen Löwen. 2. Jener mit der lernäischen Schlange. 3. Der Heros führt den vielköpfigen, schlangenhaarigen Kerberos gefesselt auf die Oberwelt. 4. Die Zähmung des kretischen Stieres. 5. Herkules schleppt zwei Säulen herbei, um sie



Abb. 243. Zwei Eckenlünetten des Herkuleszimmers. Patzak.

als Wahrzeichen seiner weitesten Fahrten aufzurichten. 6. Der Heros löst Atlas im Tragen der Himmelskuppel ab. 7. Er erschlägt den Faustkämpfer Eryx mit seiner Keule. 8. Er hebt den Riesen Antäos, ihn mit seinem linken Arme umklafternd, hoch empor, während er ihn mit der Rechten erdrosselt. Die zuletzt erwähnte Szene ist insofern bemerkenswert, als jenes Abenteuer nicht zu den bekannten zwölf Taten des Helden gehört und meines Wissens nur selten von den Renaissancemeistern dargestellt wurde. So z. B. von Bartolommeo Ammanati in seiner prächtigen Bronzegruppe (Alinari

No. 3296), welche die von Tribolo geschaffene „Fontana d'Ercole" (im Park der Villa Castello bei Florenz) krönt. Ferner von Andrea Pollajuolo in seinem in den Uffizien befindlichen Tafelbilde, (Toskaner: I. Saal, No. 1153), wozu die bisher auf Mantegna getaufte Handzeichnung in Windsor (Braun 79, 142) eine Vorstudie bildet. Diese Lünettenfresken sind alle sehr pastös übermalt.

Zwischen den Stichkappen der Seitenwände steigt am Gewölbezwickel je eine männliche Karyatidenherme auf, die eine oblonge, das Plafondgemälde umrahmende Guirlande in der Schwebe hält. Sie[76]) besteht hier aus Lorbeerzweigen, Eichenblättern, Epheuranken, Veilchen, Anemonen, Lilien, Astern, Passifloren, Ähren, Feigen, Äpfeln, Granatfrüchten, Birnen usw. In der Lichte ihres Rahmens ist der Bildteppich (Abb. 244) wie ein Gobelin als Sonnendach mit



Patzak.

Abb. 244. Plafondfresco der Camera delle forze di Ercole.

rosafarbenem, vor dem blauen Himmel frei in der Luft flatternden Bandwerk ausgespannt. Er ist überdies mit einer in Bögen gerafften, roten Tuchdraperie verbrämt, die mit gelben Seidenquasten besetzt ist.

Das Fresco stellt den Augenblick dar, in welchem der Doge Gritti im Markusdome von Venedig dem Herzog von Urbino die Generalswürde verleiht (1523).[77]) Den Schauplatz bildet nach Mancinis Beschreibung[78]) eine hohe Kirchenhalle. Von dem mit Kerzen und einem Kreuze geschmückten Altar, den ein von vier Marmorsäulen getragener Baldachin überdacht, kniet der von Kopf bis zu Fuß gewappnete Herzog, mit ausgestreckter Rechten, um den Feldherrnstab aus der Hand des greisen Republikaners entgegenzunehmen.[79]) Zahlreiche Senatoren erfüllen Vorder- und Hintergrund.

Ein Fahnenträger hat soeben ein großes Purpurbanner mit dem Wappentiere Venedigs, dem in Gold gestickten, geflügelten Löwen von San Marco mit dem offenen Buche, aufgepflanzt. Der Doge ist mit einem Goldbrokatmantel bekleidet, dessen Schulterkragen mit schneeigem Hermelinpelz besetzt ist. Sein Haupt bedeckt die bekannte rote phrygische Mütze. Er zeigt vorgerücktes Alter, weißes Haupt- und Barthaar. „Die Perspektive des Tempels ist vorzüglich; noch viel schöner aber sind die vielen Gestalten und Gesichter der dargestellten Persönlichkeiten, die Stellungen und Physiognomien: alle von schöner Farbe und guten Konturen; schön und natürlich geordnet sind die Gewänder.“[80])

Die Frescodekoration der Zimmerwände stellt in der Grundidee einen Pavillon (Abb. 242) dar, der wiederum einen vorgetäuschten Ausblick ins Freie eröffnet. Eine in grauer Steinfarbe gemalte Solbankbrüstung bildet die Basis des luftigen Gebäudes. Sie setzt sich aus Sockel, Bilderfries, ornamentalem Gurtband und Kranzgesims zusammen. Der Sockel wird von Schmiege, Platte und bankartigem Wulst abgeschlossen. Der darüber lagernde Fries (Abb. 245) wird durch plastisch in Licht und Schatten modellierte, schlanke Volutenkonsole in rechteckige Felder geteilt. Diese Kragsteine fußen auf quadratischen Postamenten und tragen auf einem zweiteilig in Platte und Schmiege abgestuften Oberglied eine aus Kehle und Platte bestehende, umlaufende Gesimsleiste. Die rechteckigen Spiegel des Friesbandes vertiefen sich in Rahmen, die eine Kombination von Wulst, Platte und Schmiege darstellen. Sie umschließen einen zweiten, in mäßigem Abstande abgerückten, konzentrischen Rahmen, der sich aus Schmiege, Platte, Schmiege zusammensetzt. Die Füllung ziert ein mit einfachem Steg umgebenes Chiaroscuro. Die Rückwand des Gemaches weist drei, die rechte Seitenwand zwei und ein halbes (von der Tür zerschnittenes), die linke Seitenwand vier solcher, nur in zwei Farben (rotbraun auf violettem Grunde) ausgeführten Bildchen auf. Sie sind in flottem, flächenhaftem Pinselstrich sehr geschickt in die Rechtecke hinein komponiert und erscheinen mit ihren spiegelnden Lichtflächen und beschatteten Partieen wie plastisch getriebene Arbeiten. Sie sind also wohl als Reliefs — etwa als Bronzeplaketten — aufzufassen.[81]) In der kecken Art, wie auf diesen Darstellungen das Kompositionsmittel der Überschneidung zur Anwendung kommt — so ragen z. B. bei dem abgebildeten Reiter seine phrygische Mütze und die Ohren des Rosses über den Bildrahmen hinaus — verrät sich durchaus barockes Formgefühl.

Sämtlichen Szenen liegen Motive aus dem Reiter- und Kriegerleben zugrunde. Hier erblickt man einen römischen Legionär, der ein feurig emporsteigendes Pferd am Zügel hält; dort einen Rossebändiger, der an die bekannten antiken Marmorgruppen auf dem

Quirinal erinnert. Auf einem andern Bildchen ist ein im Walde weidendes Pferd dargestellt. Hinter ihm steht ein gepanzerter Soldat, mit Lanze und Schwert bewehrt, in ruhender Haltung. Auf dem nächsten reitet ein vorwärts weisender Feldherr einen stolz im Paßgang einherschreitenden Renner. Das folgende Feld zeigt einen im Rückenakt gesehenen, davonsprengenden Reiter. Auf dem benachbarten sehen wir einen Krieger, der mit der Linken sein sich hoch aufbäumendes Tier zügelt, während er mit der Lanze zum Wurf ausholt. Diese Gruppe ist in kühn verkürzter Vorderansicht komponiert. Das schönste Bewegungsmotiv endlich bietet der bereits genannte, sein Roß in prächtiger Parade zügelnde phrygische Reiter



Patzak.

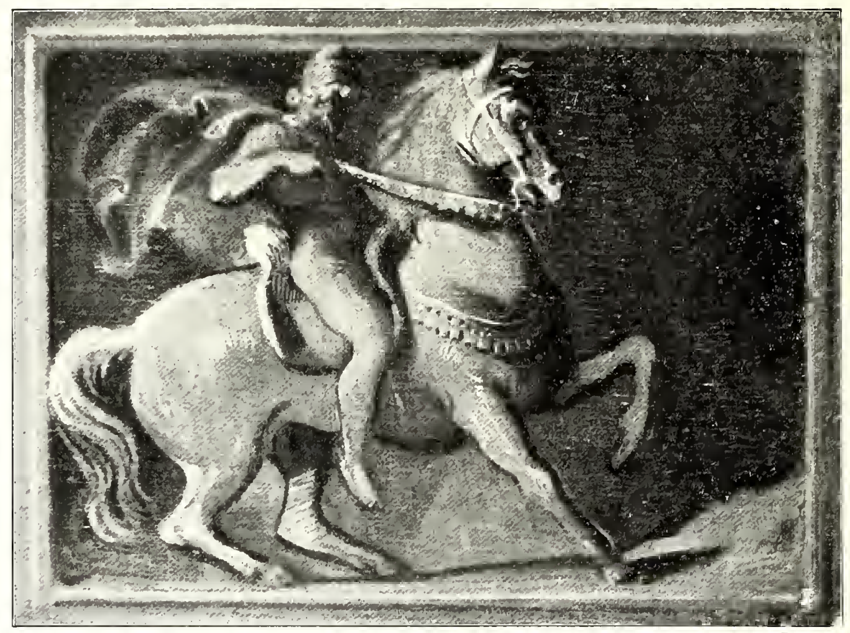
Abb. 245. Dekorativer Sockel des Herkuleszimmers.

(Abb. 246) dar. Andere Rossebändiger in malerischen Stellungen beschließen den eigenartigen Reigen.

Das sich der abgrenzenden Gesimsleiste angliedernde ornamentale Gurtband ist mit phantasievollen weißen Arabesken auf violettem Grunde dekoriert, die in ihren endlosen Verschlingungen an gewisse persische Schling- und Knüpfmotive erinnern. Das die Solbank bekrönende Kranzgesims wird aus Platte—Wulst—Platte, mit Eierstabornament geschmückter Schmiege, Platte—Zahnschnitt—Platte und einer mit lesbischem Kymation gezierten Sima gebildet. All' diese dekorativen Details, mit Ausnahme des ornamentalen Gurtbandes, sind als plastische Gebilde in Licht und Schatten modelliert. Die fingierte einheitliche Beleuchtungsquelle entspricht der Lichtzufuhr des gegebenen Fensters. Darnach richten sich also die horizontalen

und vertikalen Zierschatten der Gesimse und Umrahmungen, die Schlagschatten der Konsolenvoluten und die in plastischer Körperlichkeit aufzufassenden Reliefpartien der Friesbildchen.

Ganz vorn auf der Bankplatte der als Mauermassiv vorgestellten Brüstungsbasis steigen an der Rückwand des Zimmers zwei, an seinen Seitenwänden je drei gemalte, schlanke Pilaster empor; an der Fensterwand nur einer. Und zwar so, daß die aus wirklichem Stuck geformten, ionisierenden Wandkonsolen, worauf die Gewölbeansätze fußen, ihre Kapitelle bilden. Diese Pfeiler haben aus Plinthe—Wulst—Kehle—Wulst bestehende Basen. Die kubische Körperlichkeit dieser



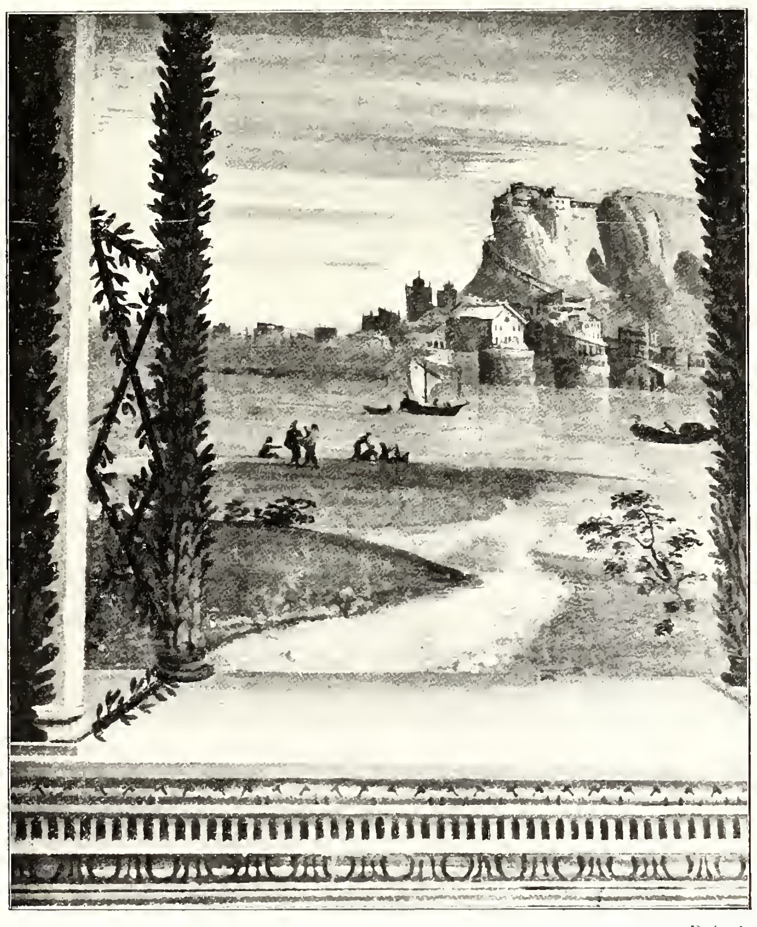
Patzak.

Abb. 246. Detail vom dekorativen Sockel des Herkuleszimmers.

architektonischen Glieder wird in meisterhafter Perspektive nachgeahmt.

Da der Standort für die Betrachtung der Scheinkonstruktion der Mittelpunkt des Zimmers ist, so erblickt man an den beiden Seitenwänden den mittleren Pfeiler der zweibogigen Loggia in seiner Stirnfront. Die beiden flankierenden Stützen präsentieren sich dagegen in Vorder- und die der fingierten Raumtiefe zugekehrten, inneren in der Seitenansicht. Sie erscheint beim rechten Seitenpilaster naturgemäß beschattet, beim andern belichtet. Ähnlich ist die Beleuchtung und Beschattung an den einbogigen Loggienarkaden der Rück- und Fensterwand durchgeführt. Die Pilaster der rechten Seitenwand werfen ihren Schlagschatten nach links hin, die der andern nach rechts, die der Rückwand nach dem Hintergrunde zu auf die Brüstung.

Die schrägen Umrißlinien dieser Schatten verstärken die Illusion, als ob die Balustrade des Pavillons wie ein wirklicher Solidkörper auch in die Raumtiefe sich hinein erstrecke und so das Gemach von der Außenwelt nur abgrenze. Die Vorstellung, daß die hemmende Wand sich in Durchblicken erschließt, wird durch die schiefen, perspektivischen Fluchtlinien der Pilasterbasen und Kapitelle wesentlich ge-



Patzak.

Abb. 247. Dosseske Landschaftsvedute aus dem Zimmer der Herkulestaten (Rückwand).

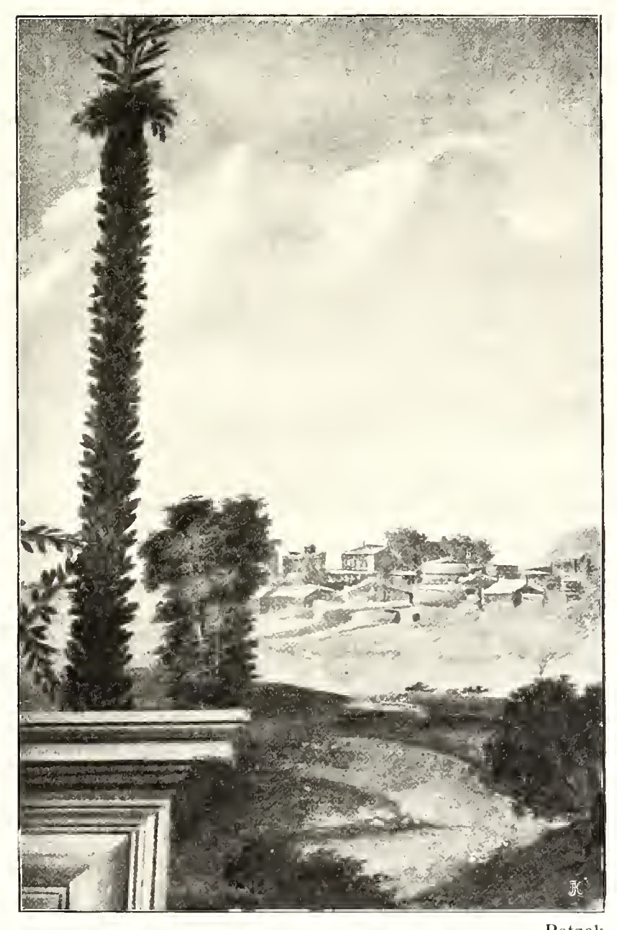
hoben, deren ideelle Verlängerungen hinter dem mittleren Pilaster in einem Verschwindungspunkte einander schneiden. In dieses Liniengefüge ordnet sich denn auch die der Loggia außen auf der Brüstungsplatte scheinbar vorgebaute, luftige Pergola ein. Die von den Pilasterbasen herlaufenden Fluchtlinien werden an den Loggien der Seitenwände durch die unten schief auf die Bankplatte gelegten Lorbeerzweige der seitlichen Laubengitter angedeutet, welche die

Basen mit den tiefer im Raume stehenden, mit Lorbeer umwundenen Pfosten verbinden. Die von den Stuckkapitellen in Gedanken gezogenen Linien berühren die Korbkapitelle der Laubensäulen. Zarte, aus Lorbeerzweigen geflochtene Bögen, von denen immer zwei zum mittleren Pilaster zurückgebogen sind, zwei einen von den Archivolten der Arkade überschnittenen Halbkreis bilden, zwei offenbar nach den Kapitellen der seitlichen Pilaster sich hinüberschwingen, dienen des weiteren dazu, dem Blick räumliche Tiefe vorzuspiegeln. Am Durchblick der Rückwandarkade werden die unteren perspektivischen Fluchtlinien durch die schiefen Schlagschatten der Pilaster markiert. Die Laubbögen der Pergola sind hier nach Art der Kreuzgewölberippen angeordnet.

In dieses scharfsinnig ausgedachte perspektivische Liniensystem sind die Landschaften einbezogen, auf die man aus dem Rahmen der Scheinarchitektur hinauszublicken vermeint. Der Augenpunkt liegt ein wenig über ihrem Horizont. Über diesen ragen die Bergkämme, Bäume usw. nicht hinaus. Die Veduten sind stärker übermalt worden als die der übrigen Wohnräume. Zwei jener Bildchen sind jedoch wenigstens in ihren Grundmotiven leidlich erhalten geblieben; so das der Rückwand und das der Eingangstür benachbarte der linken Zimmerwand. Besonders das erstere (Abb. 247) zieht sofort den Blick des Betrachters auf sich. Hier haben wir wirklich eine jener phantastischen Landschaften vor uns, die eine hervorragende Spezialität des jüngern Luteri waren. Bevor wir jedoch das Gemälde auf seine Eigenart hin untersuchen, säubern wir es in Gedanken von den Zutaten des Restaurators. Darnach haben wir uns die den Strand belebende Staffage, einen Nobile, dem ein neapolitanischer Fischer „frutti di mare“ anpreist, ferner die links am Boden hockende Gestalt, endlich die Gruppe der dicht am Wasser spielenden Kinder und die Kähne wegzudenken. Diese Details verraten in Auffassung und Technik ohne weiteres späteren, modernen Ursprung. Zahlreiche, ähnliche Motive sind auf Gennaris Bildern in der Pinacoteca pesarese zu finden. Auf den Rest des Frescos, der also rein landschaftlicher Natur ist, paßt in der Hauptsache die Charakteristik dossesker Landschaftskunst, wie ich sie bereits entworfen habe. So sind z. B. die bizarren, mit schroffem Abfall das malerische Seestädtchen überragenden und mit Kastellbauten gekrönten Felsenkegel für Battista bezeichnend. Solche Gebirgsformationen lernten wir z. B. auf der herrlichen Landschaft des in Ferrara befindlichen Gemäldes „S. Giovanni Evangelista“ (vgl. Abb. 183) kennen. Nach den charakteristischen Bautypen dieses Gemäldes und der übrigen Tafelbilder Battistas werden wir uns denn auch die architektonischen Einzelheiten unsers von Gennari leider höchst willkürlich übergangenen Frescos zu ergänzen haben. Solche kurzen, zur

Hafenbefestigung dienenden Rundtürme, ferner nach nordischem Brauch bedachte Donjons, so merkwürdige Häuser mit flachem, tempelartigem Giebel; so seltsame Loggien sind uns ja in Battistas Schaffenswerk genugsam begegnet.

Ähnliche Hausformen zeigt auch die Landschaft (Abb. 248) des zweiten Bildchens: Rundtürme, flachgiebelige Häuser, eine von Archi-



Patzak.

Abb. 248. Dosseske Landschaftsvedute aus dem Zimmer der Herkulestaten (linke Wand).

volten getragene Brücke. Hier ist auch das für die Art der Dossi typische, krause Gewittergewölk erhalten.

Die übrigen „paesaggi" des Zimmers sind höchst eigenmächtig „wiederhergestellt", teilweise völlig übermalt. Die Landschaft der rechten Wand läßt aber noch gewisse dosseske Züge unter der Tünche hervorschimmern. So erblicken wir ein malerisches Bauernhaus mit tief herabhängendem Strohdach und einem Türmchen, das

offenbar ein Taubenschlag sein soll. Darüber ragt auf einem malerischen Felskegel vor geisterhaft beleuchteten Dolomitenspitzen ein zinnenbekröntes Kastell auf. Die Grundelemente des Bildchens, so besonders die „Casa colonica“, entsprechen in der Tat der „maniera“ Battista Luteris. So haben auch die Baumschläge des Hintergrundes noch viel von ihrem ursprünglichen Charakter an sich. Der im Vordergrunde stehende Baum ist in flächenhaften Strichen übermalt.

Wie wir nach alledem also sehen, hat Thode seine bewußte Charakteristik der dossesken Landschaft auf Beobachtungen aufgebaut, die er an den von Gennari übertünchten Fresken des jüngeren Ferraresen angestellt hat. So mußte er natürlich zu irreführenden Ergebnissen gelangen.

In den nicht als rundbogig geöffnete Loggien gedachten Wandfeldern, welche an die Zimmerecken angrenzen, sind zwischen deren schmalen Stuckkonsolen und den benachbarten Pilasterkapitellen der Arkade geradlinige, architravartige Gurtgesimse eingeschaltet (Abb. 242). Sie bestehen aus unterer Platte, Zahnschnitt, mit Eierstab dekorierter Schmiege, Platte und einer mit Perlenschnur geschmückten Sima. Wie wir sehen, liegt der Komposition dieser Scheinarchitektur das bekannte Triumphbogenmotiv zugrunde, wie es uns z. B. das eine Prunkfenster der Leonorenvilla zeigte. Hier, wo es zur Innendekoration benützt wird, tritt es an der Rückwand einfach, an den Seitenwänden verdoppelt auf, d. h. zwei Archivolten werden von geradlinigen Architraven in die Mitte genommen.

Von ihnen hängen scheinbar an Ösen geraffte, an ihrem unteren Rande mit Goldfransen gesäumte Purpurteppiche herab, die also die hier als geschlossen zu denkenden Wandflächen zu bekleiden haben: ein uraltes Dekorationsmotiv. Die von einem Arabeskenstreifen umrahmten, kleinen Wandbehänge, die mit ihrem unteren Saum den Sockel berühren, sind mit bildlichen Darstellungen geschmückt.[82]) Sie sollen offenbar Gobelins (arazzi) nachahmen. Sonderbarerweise sind aber die Bildchen nochmals mit einem konzentrischen, perspektivisch gezeichneten Holzrahmen umgeben, dessen innere Laibungen, dem Stand der einheitlichen Lichtquelle entsprechend, belichtet oder beschattet sind, und durch die man wie durch eine Fensteröffnung auf den jeweiligen Vorgang hindurch zu schauen meint.

Auf dem linkerhand von der Arkade der Rückwand hängenden Teppich (Abb. 242) erblickt man im Vordergrunde ein stehendes junges Weib in antikisierender, violetter Gewandung, aus deren Knieschlitzen die nackten Beine — das linke ist Stand-, das rechte Spielbein — frei hervortreten. Um die Lenden ist das Gewand in leichtem Überfall gerafft. Die rechte Hälfte des Busenlatzes ist herabgesunken. Die Schulterzipfel werden von Agraffen zusammengehalten. Der linke edelgeformte Arm hält mit anmutiger Gebärde eine Maske nach

rechts. Der andere ist zum Teil verwischt oder wohl falsch ergänzt. Die Jungfrau wendet ihr nach antikem Brauch in zierlichen Flechten frisiertes Blondhaupt einem linkerhand zu ihren Füßen in halb kniender Stellung hockenden Mädchen zu, das traurig zu ihr aufschaut. Diese Gestalt trägt ein ähnlich geschnittenes, rotes Gewand, das ihre rechte Brust und die schöngezeichneten, runden Arme frei läßt. Diese wenden sich nach der der Kniestellung entgegengesetzten Richtung hin und halten eine schwarze, spiegelnde Amphora. Die Rechte umfaßt den Bauch des Gefäßes; die Linke stützt sich in trefflicher Verkürzung auf dessen Öffnung. Hinter der Knienden ragt auf einem hohen Postament eine Säule empor, die vom oberen Bildrande überschnitten wird. Links neben der Maskenträgerin wird ein Säulenstumpf sichtbar. Zwischen diesen beiden als Seitenkulissen wirkenden Baugliedern eröffnet sich der Ausblick in eine Ruinenstraße, in die der Himmel hineinblickt. Am Horizont zeigt er lichtgelbe Färbung; hoch in der blauen Luft schwimmen malerisch geballte Silberwolken, deren Säume golden angehaucht sind.

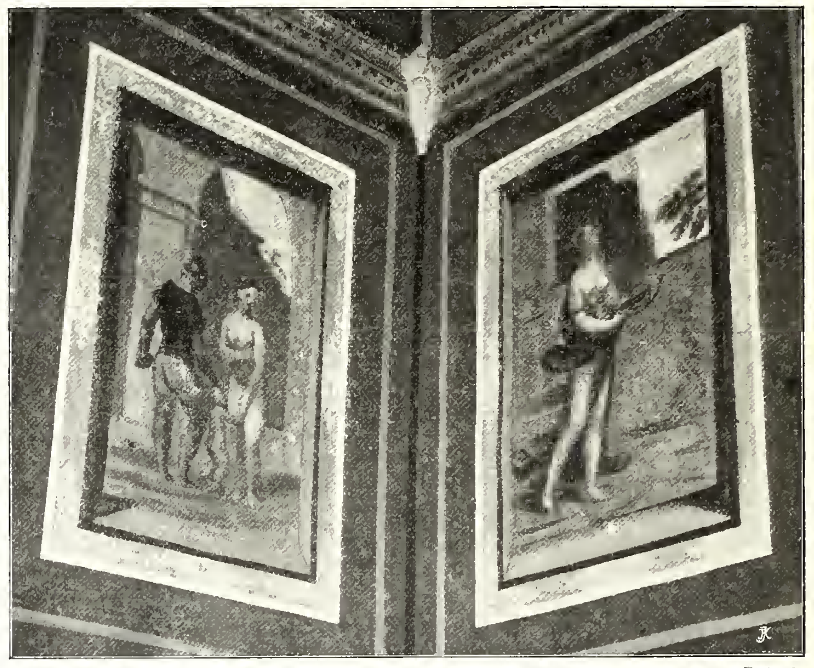
Ob wir in der Jungfrau mit der Maske die Muse des Lustspieles zu erkennen haben, vermag ich nicht zu entscheiden. Das stark übermalte, kniende Mädchen mit der Amphore könnte allenfalls Psyche vorstellen, wie sie, aus dem Reich der Schatten zurückkehrend, Venus das Gefäß mit der Schönheitssalbe der Proserpina überbringt (Apulejus, VI, 2. und 4.). Diese Szene ist ja aus Raffaels Psychegeschichten der Farnesina und aus jenen Giulio Romanos im Palazzo del Tè in Mantua hinlänglich bekannt. Da der Freskenschmuck des Herkuleszimmers, wie wir noch sehen werden, tatsächlich eine Darstellung aus dem Psychezyklus enthält, so wäre vielleicht mit ihr die beschriebene Frauengruppe in innere Beziehung zu setzen. G e g e n diese hypothetische Deutung spricht aber die nicht hinweg zu leugnende, von der stehenden Jungfrau gehaltene Maske, die meines Wissens nie als ein A t t r i b u t der Liebesgöttin gegolten hat. Möge der klassische Archäologe versuchen, dieses Rätsel zu lösen.

Leider hat Pompeo Mancini in seiner Villenbeschreibung[83]) die Betrachtung dieser Gobelinbildchen offenbar aus Versehen unterlassen, so daß man keine Nachricht über das ursprüngliche Aussehen der Gemälde besitzt. E i n e s aber geht aus der ganz allgemein gehaltenen Beschreibung dieser Innendekoration hervor, daß sie noch v o r der Restauration im Vergleich zu den übrigen Imperialefresken viel besser erhalten war: „Questa camera mostra più che altre l'antico suo lustro . . .“

In diesem Hinweis sehe ich eine weitere Bestätigung meiner schon des öfteren vorgetragenen Behauptung, daß der „Wiederhersteller“ der Imperialefresken in vielen Fällen, wo es gar nicht notwendig war, in geradezu pietätloser Weise nach Lust und Laune

geschaltet hat. So jedenfalls auch im Zimmer der Herkulestaten. Vielleicht ist jene Maske eine Zutat Gennaris, vielleicht auch nicht.

Der linke Wandteppich der Rückwand (Abb. 249, rechts) zeigt Danaë in schreitender Bewegung, in rotem, vom Winde nach rückwärts gewehten, antikisierenden Gewande, das den Busen und die drallen Schenkel frei läßt. Mit beiden Händen hebt sie den Überfall ihres Kleides auf, um in ihm den aus der Luft niedersinkenden Goldregen aufzufangen. Das zierlich frisierte Haupt ist in Profilstellung dem Wunder zugewandt. Die Gestalt ragt über die Brüstungsmauer einer Palastruine empor, hinter der man rechts



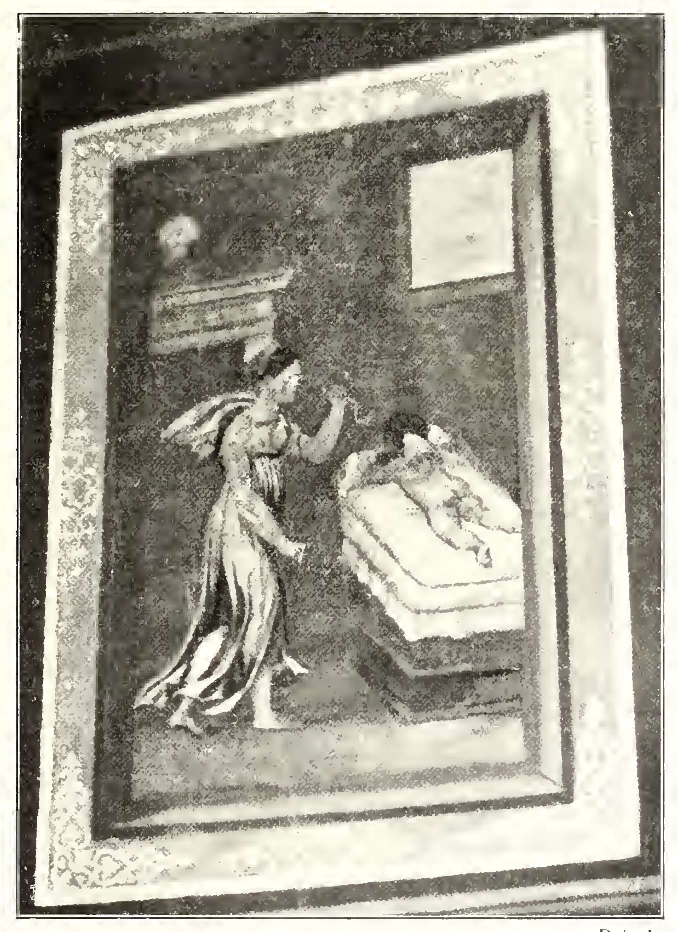
Patzak.

Abb. 249. Teppichbildchen der Camera delle forze di Ercole.

eine scharf vom Himmelsblau sich abhebende, feingegliederte, lichtgrüne Baumsilhouette erblickt.

Ebenfalls mythologischen Charakters sind die Gobelinbilder der linken Zimmerwand. Die der Danaë (Abb. 249, links) benachbarte Gruppe stellt Mars und Venus[84]), in verstohlenem Liebesgeplauder begriffen, vor. Die beiden Gottheiten stehen in einer Pfeilerloggia, aus der man in eine Gebirgslandschaft hinausblickt: die Liebesgöttin, völlig nackt, in Frontalansicht, in einer an bekannte antike Statuen erinnernden Pose: Sie legt die Rechte an den Busen, mit der Linken deckt sie den Schoß. Ihr blondes Haupt wendet sie verschämt nach rechts. Der kleine Amor schmiegt sich, von links her kommend, an

die Mutter an und umfaßt ungestüm ihren rechten Oberschenkel. Von seinem Antlitz erblickt man nur ein verlorenes Profil. Neben ihm steht in Kontrapoststellung — das linke Bein ist Stand-, das rechte Spielbein — der Kriegsgott (Rückenakt). Ein funkelnder Stahlhelm bedeckt seinen Kopf, den man ebenfalls im verlorenen Profil (Backen, dahinter die Nasenspitze) sieht. Mars trägt einen orangefarbenen, knapp anliegenden Chiton mit Schlitzärmeln und ausgebogtem Saum;



Patzak.

Abb. 250. Teppichbildchen „Amor und Psyche“ des Herkuleszimmers.

darunter einen kurzen, wasserblauen Schurz, der nur die muskulösen, sonnengebräunten Oberschenkel verhüllt. Die rechte, nervige Faust legt sich auf Amors Köpfchen. Sie scheint es zu streicheln. Die stark verkürzte Linke umspannt einen Schwertknauf. Die Hintergrundarchitektur wird vom oberen Bildrande teilweise verdeckt. Das Paviment der Halle zeigt perspektivische Fluchtlinien.

Das Gegenstück (Abb. 250) zu dieser Gruppe stellt uns jene be-

kannte nächtliche Szene aus Apulejus' poesievollem Märchen „Amor und Psyche“[85]) vor Augen. Man blickt in ein Gemach hinein, dessen Hintergrund sich rechterhand in einem vom Bilderrahmen überschnittenen Fenster öffnet. Der dunkelblaue Nachthimmel schaut herein. Die eine Laibung des Fensters ist vom Mondlicht erhellt. Linkerhand im Hintergrunde des Zimmers gewahrt man einen in Renaissanceformen kunstvoll gearbeiteten, von Konsolen getragenen Kaminaufsatz aus Marmor. Davor nähert sich Psyche, auf den Zehen sich hebend, einer braunroten, mit weißem Linnen überkleideten Bettstatt, auf welcher der geflügelte Götterknabe schlummert. Das wißbegierige Mädchen ist mit einem in malerischen Falten fallenden, meerblauen Gewande bekleidet, das sich den schwellenden Körperformen lose anschmiegt und die zierlich geformten Füße und Knöchel sehen läßt. Der Busenteil des Gewandes schlingt sich um die linke Schulter und flattert, einen Bausch bildend, im Luftzuge zurück. In der Linken hält Psyche eine antike, wie ein Schiffchen gestaltete Öllampe empor, um ihren Geliebten gegen sein Gebot endlich einmal leibhaftig zu schauen. Die Rechte streckt sie in ängstlicher Gebärde weit aus, als ob sie den Atem anhalten wollte. Amor, ein größerer, gepflügelter Eros, liegt auf dem Bauch und schläft. Er stützt sein Haupt auf den gekrümmten linken Arm. Dieser nackte Rückenakt zeichnet sich durch schwungvolle Zeichnung und vollendete Plastik aus. —

Das der „Allegorie des Lustspiels“ benachbarte Teppichbild (Abb. 242) der rechten Zimmerwand zeigt in seinem Hintergrunde einen vom oberen Bildrande überschnittenen, runden Turmbau mit oberem Fensterkranz und rundbogigem Tor. Er erhebt sich inmitten einer in einer Pforte sich öffnenden Ringmauer. Soeben ist durch den Eingang, durch den der lichtgelbe Abendhimmel hereinblickt, ein junges, blühendes Weib in den Burghof geschritten, wobei es sein Haupt nach der Richtung hin wendet, aus der es gekommen ist. Ein violetter Mantel, den es mit der Rechten über der Schulter festhält und unten mit der andern Hand rafft, weht hinter seinem Rücken in einem Bausch zurück und läßt einen kirschroten antiken Peplos mit weißem Busentuch sehen. Ein weißer Schleier windet sich durch das in Flechten angeordnete, blonde Haar. Ihr gegenüber steht in kraftvoller, energischer Haltung ein jugendlicher römischer Krieger, der mit seiner stark verkürzten Rechten aus dem Bilde heraus weist, während sich seine Linke auf eine Lanze stützt. Ein grünes Wams mit einem roten Schurz umschmiegt knapp anliegend seinen Leib. Auf der Mauer, die schon halb zerfallen ist, wuchert Strauchwerk. Darüber blaut der Himmel. (Apulejus, Met. VI. 17.?)

Das Pendant (Abb. 242) dieses Bildchens versetzt uns in einen rotundenartig umfriedeten Hof, in dem rechterhand ein Rundtempel

aufragt. Vor diesem ist ein mit blauem Koller und rotem Schurz bekleideter junger Mann ins Knie gesunken, wobei er die Linke in erstaunter Gebärde zurückschleudert, die andre Hand aber wie in Verzückung auf die Brust legt. Sein Lockenhaupt ist emporgereckt und starrt die überirdische Erscheinung, eine majestätische Frauengestalt an, die plötzlich vor ihm wie aus dem Erdboden aufgewachsen zu sein scheint. Sie naht sich ihm in stolzer, schreitender Bewegung von links her, so daß man sie in halber Rückenansicht erblickt. Weissagend erhebt sie ihren rechten, edel geformten Arm, der die Kinnpartie ihres ein wenig gesenkten Hauptes (Profilstellung) verdeckt. Ein schimmernder Goldreif schmückt ihr dunkelbraunes, in einen griechischen Knoten geschlungenes Wellenhaar. Wir haben in der Gruppe ohne Zweifel Augustus und die Sibylle zu erkennen.

Das an die Psycheszene angrenzende letzte Teppichgemälde der Fensterwand läßt uns in die rauchgeschwärzte Schmiedewerkstatt des Vulkan einen Blick werfen. Rechts im Vordergrunde steht ein Holzklotz mit Amboß, an dem zwei Zangen und ein Hämmerchen befestigt sind.[86]) Unten lehnt ein größerer Hammer am Blocke. Auf seiner oberen Fläche liegt ein quergelegter zweiter. Rechterhand neben dem Amboß steht mit gespreizten Beinen der hinkende Gott. Ein mit einem Strick umgürteter, kleiner Lederschurz bedeckt die Scham der sonst nackten muskulösen Greisengestalt. Mit der Linken packt Hephästos eine Zange, mit welcher er ein Funken sprühendes Eisenstück niederdrückt. Seine Rechte schwingt, mächtig ausholend, den Hammer, um ihn im nächsten Augenblick wuchtig auf das Werkstück niedersausen zu lassen. Sein weißbärtiges, mit einem weißen Tuch umwundenes Haupt, das man in Dreiviertelswendung erblickt, ist im Arbeitseifer gesenkt. [87]) Hinter dem Amboß lugt der pfiffig lächelnde Liebesgott hervor, der dem Alten etwas zu erzählen scheint, und der mit der Linken rückwärts zur offenen Tür auf eine anmutige, von blauem Himmel überwölbte Landschaft hinaus weist. Rechts im Hintergrunde lodert auf dem von einem großen Rauchabzug überdachten Herd ein lustiges Feuer. Das Bildchen ist leider sehr stark übermalt. Absichtlich hat ihm der Künstler den Platz oberhalb des Kaminmantels angewiesen. Pflegten doch die Renaissancemeister dem Wandschmuck über der Feuerstätte gern irgend eine ungesuchte oder gesuchte Beziehung zum Feuer zugrunde zu legen. [88]) Hierbei erfreute sich gerade dieses Motiv „Die Werkstätte des Vulkan“ einer großen Beliebtheit. So malten diese Szene z. B. Giulio Romano im Hause seines Freundes Girolamo in Mantua,[89]) Soddoma im Schlafzimmer (Oberstock) der Farnesina[90]) und der wahrscheinliche Maler der Salonefriese, Peruzzi, ebendaselbst.[91]) Das Imperialebildchen weicht insofern von der bekannten Darstellung des Mythos ab, als Vulkan hier nicht von seinen zyklo-

pischen Gehilfen umgeben, sondern mit Amor allein abgebildet ist.[92]) Wie am Fries des Farnesina-Salone erscheint auch hier der Götterknabe hinter dem Schmiedegott, ihm bei der Arbeit zuschauend.

Auch in der Wahl der Herkulesgeschichten scheint der Imperialemeister vom Freskenschmuck der Ghigivilla (Saal der Friese) beeinflußt worden zu sein. Alles in allem, gilt auch von der Camera delle forze di Ercole, was Richard Förster über die Innendekoration jenes Farnesinasaales sagt[93]): „Tatkraft, Liebe und Poesie sind es, welche . . . im Gewande des Mythus gefeiert werden."

Solche mythologisch-allegorischen Darstellungen der Renaissance mögen für den Archäologen und Kulturhistoriker viel Anziehendes besitzen. Vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, den der moderne Kunsthistoriker in nicht geringem Grade zu berücksichtigen hat, bedeuten sie natürlich keine Kunst im höchsten Sinne des Wortes. Denn ihre Sujets, so auch die des Herkuleszimmers, deren Sinn in den meisten Fällen ohne umständliche Kommentare dunkel und unverständlich bleibt, sind nicht der unmittelbaren intuitiven Eingebung des Genius entsprungen, sondern sie sind in der Regel von antiquarisch gebildeten Männern auf dem Wege scharfsinniger Reflexion und bedächtig abwägender Überlegung entstanden, ja oft geradezu ausgeklügelt. Schier unglaublich dünkt es uns, was die Künstler jener Tage von den bei den Fürsten in hoher Gunst stehenden Humanisten sich nicht alles haben vorschreiben lassen müssen.[94]) In Lomazzos und Armeninos „Trattati" findet man alle diese Rezepte nach bewährtem Muster, fein säuberlich in Rubriken geschieden und in ein „gebrauchsfertiges" Formelsystem eingeordnet, wieder.

Als Hauptdekorateure des Herkuleszimmers erkennen wir nach der vorausgeschickten Detailuntersuchung wohl ohne weiteres Genga und seinen Freund Raffaellino dal Colle. Der Entwurf für die Scheinarchitektur ist, wie bereits angedeutet wurde, offenbar ein Werk des ersteren. Auch der Karton für das Plafondgemälde rührt jedenfalls von ihm her. Das verbürgen die in ihrer Art vortreffliche Perspektive, die geschickte Gruppengliederung der Massen und der monumentale, in einem hohen Mitteltore sich öffnende architektonische Hintergrund, der in seinem Grundmotiv und seinen mit Statuen geschmückten Ziernischen sehr lebhaft an den Prospekt der Schule von Athen erinnert. Auch die feineren stilistischen Einzelheiten erinnern an Gengas Art, so z. B. die Drapierung der Gewänder und die zuweilen seltsamen Gesichtstypen. So gemahnen uns z. B. unter den Gestalten des Hintergrundes einige Mönchsköpfe an jene herben Physiognomien, wie sie uns etwa auf den beiden Conversazionen der Kirchenväter bekannt geworden sind. Man vergleiche in erster Linie in der vorderen Senatorenreihe unseres Frescos den aus dem Bilde herausschauenden, weißbärtigen Kopf mit

dem Bischofshaupt des hl. Augustinus (vgl. Kap. IV, I, 1. Abb. 157) der Berliner Disputa, der ebenfalls den Beschauer zu fixieren scheint. — Im übrigen mischen sich aber mit diesen gengesken Stilmerkmalen solche, die unzweifelhaft Raffaellino dal Colle eigentümlich sind. So rufen uns z. B. die Köpfe des Dogen und seiner Begleiter am Altar die bärtigen Männertypen seiner Himmelfahrt Mariens in Città di Castello (vgl. Kap. IV, I, 3. Abb. 176) ins Gedächtnis. Der die Fahne entrollende Jüngling erscheint wie eine Kopie des schildbewehrten Grabeswächters (Auferstehungsbild in Borgo San Sepolcro) vgl. Kap. IV, I, 3. Abb. 171). Es ist unmöglich, an einem so stark übermalten und zum Teil verdorbenen Fresco, wie dem vorliegenden, eine bis auf die feinsten Einzelheiten sich erstreckende Stilanalyse durchzuführen. Wie schwierig eine solche Aufgabe ist, beweist z. B. die Tatsache, daß die Farnesinafresken, die Schöpfungen Peruzzis abgerechnet, noch immer einer stilkritischen Untersuchung harren, eben weil ihre völlige Übermalung eine klare Scheidung der verschiedenen Meisteranteile ungemein erschwert, wenn nicht gar verhindert.

Die Plafondmedaillons des Herkuleszimmers, welche die Erziehung des Amor darstellen, zeigen einen ähnlichen Stilcharakter wie die „Storia di Mosè“ (vgl. Abb. 173), in den Loggien des Vatikan, die ich mit Taja[95]) vermutungsweise Raffaellino dal Colle zuschrieb. Man vergleiche z. B. die Frauenfiguren der „Auffindung des Moses“ mit den Venusgestalten des in Frage stehenden Plafonds. Auch die Grotteskendekoration seiner Gewölbezwickel und Spitzkappen ist ganz im Geschmack der Raffaelschule gehalten, so daß ihre Ausführung durch Raffaellino dal Colle sehr wahrscheinlich ist. Ihm gehört auch offenbar, mit Ausnahme der durchaus dossesken Landschaften, der übrige Freskenschmuck der Camera. Die dick übermalten Herkulestaten sind meines Erachtens eher Genga als Raffaellino zuzusprechen. Beim Entwurf der Antäusszene schwebte ihm offenbar Pollajuolos Darstellung des gleichen Sujets vor, die er wohl von seinen Florentiner Studien her kannte. Ferner entspricht die perspektivische Untensicht, die tiefe Lage des Horizontes, über den die Gestalten als malerische Silhouetten emporragen, der Manier des Urbinaten. Wir haben diese Kompositionsweise bereits am Puttenreigen der Camera degli Amorini (vgl. Abb. 236) beobachtet.

Trotzdem die Gobelinbildchen von Gennari in geradezu leichtsinniger Weise überarbeitet worden sind, so schimmern doch hinreichend charakteristische Züge unter der Tünche hervor, die Thodes Vermutung[96]) bestätigen, daß sie Raffaellino dal Colle geschaffen hat.

Ganz im allgemeinen betrachtet, bezeugen diese mythologischen Darstellungen, daß ihr Urheber in bemerkenswerter Weise mit der

Formenwelt antiker Skulpturen vertraut ist. Wie ich schon in der Raffaellino dal Colle gewidmeten biographischen Skizze hervorgehoben habe, hat dieser Meister gerade in dieser Beziehung sein Bestes geleistet. So atmen z. B. seine Majolikendekorationen in Erfindung und Ausführung ganz klassischen Geist. Wer erinnert sich nicht, wenn er die ihren Geliebten beleuchtende Psyche betrachtet, an die bei aller Zartheit scharfe und ausdrucksvolle Formensprache antiker Reliefs, etwa an solche, die von faltenreichen, durchschimmernden Gewändern umwallte Tänzerinnen vorführen.

Eine ganz ähnliche, anmutig bewegte Gestalt wie die Psyche tritt uns in dem obersten Engel des linken Pilasters am Altarwerke zu Citerna (vgl. Abb. 179) entgegen. Im Hinblick auf den Gesichtstypus dieses durchaus raffaelesken Cherubims wird man sich denn auch im Geiste das ursprüngliche Aussehen des von Gennari überschmierten Psycheköpfchens wiederherzustellen haben. Wenn man ferner den auf dem Lager hingestreckten Eros in bezug auf seine treffliche plastische Modellierung mit den schwebenden Flügelknaben der die Gottesmutter umgebenden Engelschlorie in Città di Castello (vgl. Abb. 176) vergleicht, so dürfte man wohl überzeugt sein, daß der Psychegobelin ein Werk des Meisters von Borgo ist. Auch die benachbarte Schmiede Vulkans, von der ich leider der ungünstigen Beleuchtung wegen keine Aufnahme anfertigen konnte, zeigt Typen, denen wir aus den Tafelbildern Raffaellinos entnommene Analoga gegenüberstellen können. So erinnert z. B. das Antlitz des pfiffig lächelnden Liebesgottes ungemein an den pausbäckigen, nicht gerade schönen Engelsputto des Verkündigungsbildes in Città di Castello (vgl. Abb. 177), der, unter der Gestalt Gottvaters schwebend, ein aufgeschlagenes Buch hält. Das weißbärtige Haupt des hinkenden Schmiedegottes ist mit dem Kopftypus des im Vordergrunde der „Assunzione“ in Città di Castellò stehenden Petrus verwandt (vgl. Kap. IV, I, 3. Abb. 176). Tempelartige Rundbauten, wie wir sie auf den Allegorien „Krieger und Frau“, (die überdies in ihrer Gewanddrapierung und schreitenden Pose an die Engelsgestalten in Citerna erinnert) und „Augustus und Sibylle“ erblicken, weist außer der eben genannten Himmelfahrt Mariens auch der Hintergrund der „Presentazione al Tempio“ in Citta di Castello (vgl. Abb. 178) auf. Die „alla romana“ gewappneten Krieger drängen uns den Vergleich mit den Grabeswächtern der Resurrezione in Borgo Sansepolcro (vgl. Abb. 171) auf. Den Kopftypus des jugendlichen, vor dem Erlöser zurückschreckenden Schildträgers scheint der Künstler besonders geliebt zu haben. Er begegnete uns bereits am Plafondfresco des Herkuleszimmers an der das Banner entrollenden Jünglingsgestalt. Und auch der Kopf des Augustus auf dem Sibyllenbildchen ist ihm ähnlich. Die Frauengestalt mit der Maske

veranlaßt uns, ihre Standpose und die Modellierung ihrer nackten Körperteile mit den Chiaroscuro-Karyatiden des Gabinetto (vgl. Abb. 233) in Parallele zu stellen. Danaë hat einen Gesichtstypus, der sich mit dem Profil der Johannesfigur auf der „Deposizione di Croce“ in Città di Castello (vgl. Abb. 175) zusammenhalten läßt usw.

Auch die dekorativen Reiterszenen des Wandsockels scheinen mir Raffaellino zum Urheber zu haben. Man betrachte z. B. daraufhin die Pferdegestalten des vatikanischen Loggienfrescos (vgl. Kap. IV, I, 3. Abb. 173), das den Durchzug der Israeliten durch das rote Meer schildert, und das ich zusammen mit den übrigen Fresken dieses Arkadenplafonds für den Meister aus Borgo in Anspruch nahm. Hier gehört der im Vordergrunde im Meere versinkende Schimmel derselben kurzbeinigen Rasse an, wie sie meine Detailaufnahme des phrygischen Reiters (Abb. 246) zeigt. Er hat denselben, sogenannten „orientalischen“ Kopftypus mit der charakteristischen, vor der Nase konkav sich einsenkenden Schädellinie.

7. SALA GRANDE. □□□

Die leider ebenfalls stark übermalte Wanddekoration des an das Herkuleszimmer anstoßenden großen[97]) Festsaales bietet ein weiteres Beispiel der sogenannten „Quadratura“ dar. Sie soll im vorliegenden Fall im Beschauer die Vorstellung erwecken, als könne er durch die Türöffnungen der Saalfronten auf angebaute Balkonloggien hinaustreten und von ihnen aus einen freien Rundblick auf eine reizvolle landschaftliche Umgebung genießen. So erschließt sich die Mitte der Rückwand scheinbar in einer breiten, rechteckigen Pforte. Sie wird auf beiden Seiten von korinthischen, kannelierten Doppelpilastern flankiert, die mit ihren attischen Basen auf niedrigen Sockelpostamenten fußen. Wenn man den richtigen Standort einnimmt, wo Augen- und Distanzpunkt zusammenfallen, nämlich im Schnittpunkt der Längen- und Breitenachse des Saales, so ist die Illusion vollkommen: Die hemmende Wand öffnet sich in eine ebenfalls von korinthischen Pilastern getragene Veranda. Die Pfeiler und die auf ihnen lastenden, mit Mäanderornament geschmückten Architrave und der in der Untensicht gesehene, fingierte Loggienplafond stellen sich in der richtigen Verkürzung dem Auge dar. Jener öffnet sich in seinem Scheitel in einer runden (gemalten) Lichtluke, die an das Opaion der Camera degli Sposi in Mantua erinnert und wie dort auf ihrem plastischen Stuckrahmen eine lotrechte Balustradenbekrönung trägt. Zwischen ihren Docken schaut der blaue Himmel herein.

Der Deckeneinteilung folgen die perspektivisch verkürzten Seitengeländer des Balkons, deren streng bramantesk gebildeten

Säulchen man also in einer Reihe hintereinander erblickt. Die Linien der Fußbodenplatten verkürzen sich ebenfalls in perspektivischer Flucht nach dem Hintergrunde zu. Dadurch daß die vorderen Pilasterpaare die beschattete Loggiendecke überschneiden, wird der Anschein erweckt, als ob sich die Veranda hinter der ganzen Wand herum ziehe. Er wird noch durch die beiden rechts und links neben dem Balkon sich öffnenden Türen verstärkt. Man schaut durch sie hindurch auf die Balustradenfortsetzung des Mittelstückes. Über den Türen sitzen rechteckige Zierfelder, die mit Flußgottheiten und Kriegern „a chiaroscuro" bemalt sind. Wir werden diese dekorativen Gestalten später genauer betrachten.

Das an den linken Seitendurchgang angrenzende schmale, von zwei Pilastern flankierte Wandfeld zeigt unten einen hohen, mit geometrischen Figuren dekorierten Sockel, darüber eine Nische, vor deren Raumschatten eine grau in grau gemalte Gewandstatue sich plastisch wie eine Freifigur abhebt (Abb. 251). Sie ist offenbar als ein den Frieden symbolisierender Genius anzusehen. Er trägt ein antikisierendes, am Schoß in einem Überfall gerafftes Gewand, aus dessen Schlitz der als Standbein vorgesetzte rechte, nackte Schenkel frei heraustritt. In feinem Gefältel schmiegt es sich an das zurückgesetzte linke Bein an, hinter dem es als ein vom Luftzuge bewegter Bausch hervorweht. Der Busenlatz des Kleides, der die Brüste und die linke Schulter unbedeckt läßt, ist über der rechten Schulter zusammengeknüpft. Links neben der Gestalt, in ihrem Schlagschatten, lehnt ein Streitkolben, rechterhand ein mit getriebenen, spiegelnden Buckeln gezierter Schild. Mit der Rechten hält die Jungfrau am Schuppenbande den Helm fest, auf dem die Linke in gezierter Geste ruht. Ihre Finger spreizen sich dabei unnatürlich.

Oberhalb der Nische hat das Wandfeld eine rechteckige, an ihren Schmalseiten ausgebogte Füllung, deren Schmuck ein über einen Palmenwedel gekreuzter Eichenzweig bildet.[98])

Das Chiaroscuro der gegenüberliegenden Fensterwand stellt gleichfalls eine in einer Nische stehende allegorische Frauengestalt dar. Auch sie trägt ein antikisierendes Gewand und nimmt eine ähnliche Stellung wie der geschilderte Friedensgenius ein. Rechterhand von ihr lehnt der Gorgonenschild. Ihre Rechte hebt einen altrömischen Küraß mit geschlitztem Lendenschurz empor; die andere Hand hält ihn oben am Halsriemen. Das auffallend kleine Haupt ist nach rechts gewandt.

Zu bemerken ist noch, daß die einheitliche Lichtquelle für die Beleuchtung der Scheinarchitektur und deren einzelne Ziermotive auf der rechten Seite zu denken ist. So haben z. B. die Pfeiler und ihre Kanneluren, die Nischenstatuen usw. immer links ihren Schlagschatten. Die rechte Balustrade des mittleren Balkons ist beschattet,

die linke Laibung der Seitentür belichtet, die obere und rechte dagegen beschattet.

Die andern Saalwände haben die gleiche architektonische Gliederung mit Ausblicken auf Landschaften.

Betrachten wir zunächst die Vedute der Rückwand! Zwischen den Buschkulissen des Vordergrundes erblickt man einen See und



Patzak.

Abb. 251. Dekorative Figur aus der Sala Grande.

dahinter eine altertümliche Stadt mit runden, plumpen Festungstürmen. Unten am Wasser steht eine Mühle. Links hinter dem Städtchen ragt eine blaugraue, schroffe Felskuppe auf. Hinter der linken Buschpartie schimmert ein Stückchen blaues Meer. Im seitlichen Durchblick des tief hinter der Wand als fortlaufend gedachten Balustradenbalkons erblickt man eine malerische, mit einzelnen Bäumen besetzte Felsgruppe; ebenso im rechten Ausblick. Am

Himmel treiben über dem safrangelb gelichteten Horizont phantastische Wolkenballen.

Mitten hinter der Balustrade des Seitenausgangs (Abb. 252) taucht eine Baumsilhouette auf; links im Hintergrunde eines beschatteten Hohlwegs ein grell beleuchtetes Kirchlein, welches von zierlichen Häusern umgeben ist. Über dieser Gebäudegruppe steigt ein steiler Felsengrat empor. Der Horizont flammt. Rechterhand von der Baumsilhouette des Vordergrundes erblickt man das Meer, auf dessen leichtgekräuselter Fläche ein Kahn mit weißem Segel fährt. Besonders das Baumotiv erinnert stark an die Art Battista Luteris. Man ziehe z. B. den Hintergrund seines Wiener Hieronymusbildes zum Vergleiche heran (vgl. Kap. IV, I, 5, Abb. 190).

Die Landschaft der linken Saalwand ist dick übertüncht. Im Vordergrunde der Vedute sieht man einen Säulenrundtempel; daneben erhebt sich ein Torbogen mit Turm. Im Hintergrunde baut sich ein Forum auf, das halb in Trümmern liegt. Die Baumschläge erweisen sich auf den ersten Blick als modernes Machwerk. Im linken Seitendurchblick thront oberhalb eines mit dunklem Gehölz bestandenen Hügels ein Kastell. Hinter ihm leuchtet ein einsamer, bizarrer Felsen. Ganz in der Ferne blaut ein Waldzug.

Aus der rechten fingierten Seitentür blickt man durch ein Gitter von Baumzweigen auf ein inmitten eines Parkes gelegenes Schloß. Diese Partie ist sehr modernisiert.

Die Landschaft der Fensterwand zeigt im Vordergrunde eine von einem Städtchen bekrönte Bergeshöhe. Darüber hinaus schweift der Blick auf dämmernde Gebirgsfernen.

Eine ähnliche Landschaft schmückt die rechte Zimmerschmalwand. Der frühere Stilcharakter dieser Veduten ist unter der Retouche des Restaurators ganz verwischt worden. Dem einen bewußten Motiv der Rückwand nach zu urteilen, dürfte auch in diesem Saale Battista Luteri die „paesaggi“ ursprünglich gemalt haben.

Über der linken, seitlichen Scheintür der Rückwand lagert ein nackter, bärtiger Flußgott. Er hat das eine Bein über das andere geschlagen. Sein lockiges Haupt ist mit Schilf bekränzt. Den rechten Arm stützt er auf eine Amphora, aus der sich ein Wasserstrom ergießt. In der einen Hand hält er einen Palmenwedel, in der andern einen Eichenzweig. Sein Blick ist der rechterhand auf einer Bodenerhebung aufgebauten, aus Raupenhelm, Schild mit Szepter, krummem Säbel und Harnisch bestehenden Trophäenpyramide zugewandt. Die ganz michelangelesk anmutende Gestalt überschneidet mit ihrem Kopfe und der linken Ferse den Bildrahmen.

Ein zweiter Flußgott lagert über der rechten Seitentür. Am Boden liegend, hat er das eine Bein ausgestreckt, das von diesem überschnittene andere zusammengekrümmt und halb aufgestützt. Sein

Oberkörper ist in Frontalstellung (Abb. 253) dem Beschauer zugekehrt und lehnt sich mit verschränkten Armen auf eine umgestürzte, Wasser ausgießende Amphore. Linkerhand erhebt sich eine aus Helm, Streitaxt, Trommel und Flöte zusammengesetzte Trophäe.

Über der rechten Seitentür der linken Schmalwand ruht ein nackter Athlet in halbem Rückenakt. Mit dem rechten Ellen-



Patzak.

Abb. 252. Landschaftliches Detail der Sala Grande (Rückwand).

bogen stemmt er sich auf eine Polsterrolle. Sein linkes, in starker Verkürzung rückwärts und gleichsam aus dem Bilde herausgedrehtes Bein überschneidet mit seinem Fuße den unteren Teil des Rahmens. Das rechte Bein ist ausgestreckt. Zwischen den Extremitäten wird das in eine Spirale auslaufende Ende eines Blätter und Blumen bergenden Füllhornes sichtbar, das der Riese mit dem linken, zurückgebogenen Arm umfaßt hält. Sein von dichten, wirren Locken umwalltes Haupt ist in Profilstellung umgewandt. Der Bart wird dabei

von der Schulter halb verdeckt. Links neben dieser ebenfalls ganz michelangelesken Gestalt, auf deren Gesicht eine leise Schwermut lagert, steht ein Panzer; dahinter lehnt an ihm ein Sarazenensäbel und ein Schild.

Seinen Gefährten (Abb. 254) findet diese Chiaroscurofigur in einem glatzköpfigen Alten, der sich von links nach rechts hin gelagert hat. In seiner Rechten hält er ein Füllhorn mit Blättern. Den Arm stützt er auf eine liegende Amphora, aus der Wasser fließt. Unter der Kniekehle seines rechten ausgestreckten Beines kommt der Fuß des linken zum Vorschein. Er ist stark verkürzt und über-



Patzak.

Abb. 253. Dekorativer Flußgott der Sala Grande.



Patzak.

Abb. 254. Dekorativer Flußgott der Sala Grande.

schneidet ebenfalls den unteren Bildrand. Um die linke Schulter des Greises schlingt sich eine Schärpe. Im linken Arm, der sich der Brust anschmiegt, hält er einen mit zwei Früchten besetzten Eichenzweig. Rechts neben dem Flußgott wiederum eine aus Schild, Streitkolben und phantastischem Helm bestehende Trophäe.

Das benachbarte Chiaroscuro der Fensterwand zeigt gleichfalls einen Wassergott, und zwar in Frontalansicht. Das rechte Bein hat er über das linke geschlagen; dessen Ferse überschneidet den Bildrand. In der Rechten hält er einen Palmenwedel und Eichenzweig; er blickt im Profil nach rechts hin. Mit der Linken stützt er

sich auf das obligate, liegende Wassergefäß. Neben ihm erblickt man Schild und Helm.

Das linke quadratische Feld der Fensterwand hat der Künstler mit einer nackten Jünglingsgestalt (Rückenakt) dekoriert, die lässig am Boden liegt. Ihr von der linken Schulter halb verdecktes Gesicht mit dem correggiesken, im Winde flatternden Haarschopf ist rückwärts gewandt. Den rechten Arm hat sie ausgestreckt, während sie sich mit dem linken Ellenbogen auf ein Polster stützt. Die Beinstellung ist ähnlich wie auf dem vorher betrachteten Chiaroscuro.



Patzak.

Abb. 255. Dekorativer Flußgott der Sala Grande.

Das Beiwerk fügt sich hier aus einer Trompete mit Banner, einer Trommel und einem Schilde zusammen.

Zwei weitere Flußgötter beschließen auf den Zierfeldern der rechten Schmalwand diese Reihe äußerst wirkungsvoller Figuren. Der eine (links) wendet seinen Oberkörper mit dem bärtigen, mit einem Schilfkranz geschmückten Haupte in voller Vorderansicht dem Beschauer zu. In der Linken, die auf einer liegenden Amphore ruht, hält er ein Ruder; die Rechte ist ausgestreckt. Die Beine hat er lässig übereinander geschlagen.

Ihm zugekehrt, sitzt sein Genosse auf dem andern Chiascuro. Auf dem Knie des einen aufgestellten Beines lastet der rechte, ein Ruder

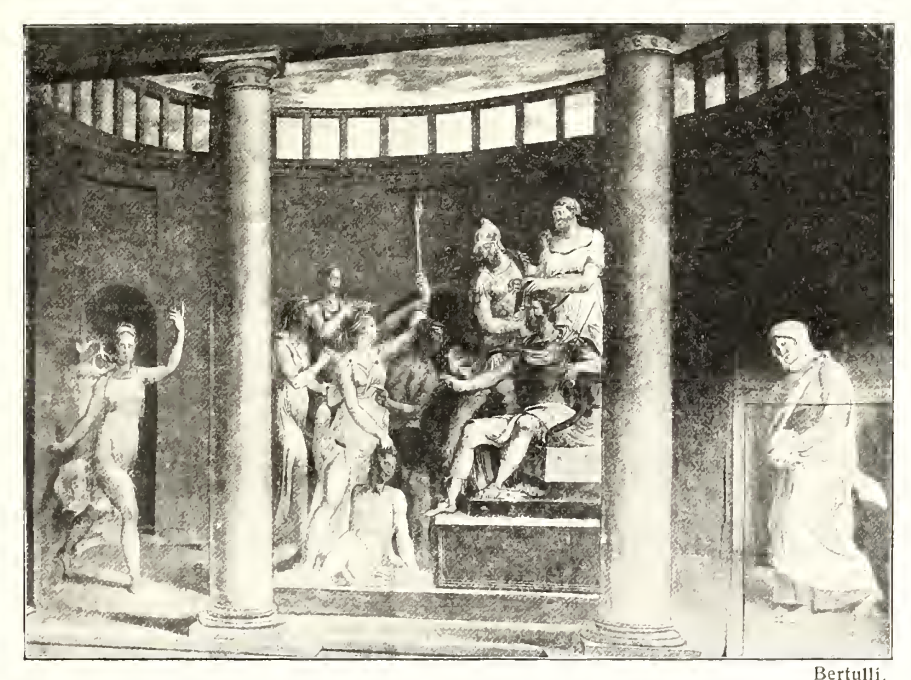
haltende Arm (Abb. 255). Der linke hat die Amphore unter sich. Linkerhand erblickt man auf einer Bodenerhebung Schild und Helm.

Was die Frage nach den Meistern dieser Saaldekoration anlangt, so liegt es wohl auf der Hand, daß wiederum der Architekt Genga für den Entwurf der Scheinarchitektur sorgte. Die geistvolle Art, in der auch hier das Problem der illusionären Raumerweiterung gelöst wird, ferner die hierzu erforderliche Meisterschaft in der perspektivischen Projektion, die durchaus glaubhafte stabile Struktur der Architekturglieder; außerdem gewisse dekorative Züge, wie z. B. Ziernischen mit darüber sitzenden quadratischen Blenden, endlich die streng bramanteske Form der Balkonbalustern usw.: das sind alles charakteristische Merkmale, die untrüglich der künstlerischen Ausdrucksweise des erfindungsreichen Urbinaten eigentümlich sind. Die landschaftlichen Fernen sind ursprünglich, wie erwähnt, von Battista Luteri geschaffen worden.

Daß die dekorativen Chiaroscuri, die Flußgötter, die athletenhaften Jünglinge und die beiden Friedensallegorien von dem Gengaschüler Francesco Menzocchi herrühren, läßt sich durch Typenvergleichung nachweisen. Ich erinnere an die drei Holztafelgemälde der forlivesischen Stadtgalerie, deren nackte Greisengestalten die Paradiesflüsse Pischon, Euphrat und Tigris symbolisieren (vgl. Kap. IV, I, 2, Abb. 166, 167, 168). Wohl sind diese Bilder Spätwerke des „Alten von San Bernardo“. Doch stimmt ihre bereits gekennzeichnete Kompositionsweise, ihre Zeichnung und Modellierung mit der stilistischen Eigenart der Imperialeflußgötter noch sehr überein. Der durch die Vermittlung des Pordenone überkommene Einfluß michelangelesker Plastik, ist einer der charakteristischen Hauptzüge, der an den Figuren ins Auge fällt. Aber auch schon die barocke Neigung zu gewaltsamen Bewegungsmotiven. In die gleiche Richtung weisen auch die beiden dekorativen Niken der Sala grande, die in ihrer Formengebung ungemein an Menzocchis Chiaroscuriallegorien am Epitaph des Fra Sabba im Commendakirchlein zu Faenza gemahnen. Auch die Söhne des Künstlers arbeiteten, wie wir bereits gehört haben, in genau derselben Manier weiter, wie ihre beiden allegorischen Frauen am Grabmal des Caesare Hercolani in San Biagio in Forli bestätigen.

Der geräumige Saal ist nicht wie die andern Gemächer der Imperiale mit einem Klostergewölbe, sondern mit einer Holzkassettendecke „alla veneziana“ eingedeckt. Ihrem Stil nach gehört sie der Frührenaissance an und erinnert in ihrer ganzen Anlage an den Plafond des herzoglichen Studio im Palazzo Ducale in Urbino;[99]) nur daß dort die Grundform der Lacunarien das Oktogon ist. An der Decke der Sala grande (vgl. Abb. 255) dagegen kreuzen weiß-gold getönte, in der Form von Laubfestons modellierte Stuckstege einander

und bilden so quadratische Kassetten. Die bald roten, bald blauen Spiegel derselben zeigen abwechselnd die vergoldeten Buchstaben F. M. (gleich Francesco Maria) und die Lettern L. E. (gleich Leonora). Die übrigen schachbrettartigen Tafeln zeigen alternierend einen weißen Stierschädel mit Troddeln und eine goldene Krone nebst Palmen und Olivenzweigen.[100]) Diese sogenannten „Imprese" waren oft von Wahlsprüchen begleitete, symbolische Darstellungen, mit deren Erfindung sich die Vornehmen und Gelehrten jener Zeit nicht genug tun konnten. Die Deutung der meisten dieser Embleme, die man mit besonderer Vorliebe auch auf Denkmünzen anbrachte,



Bertulli.

Abb. 256. Allegorie der Verleumdung. (Sala della Calunnia.)

ist geradezu unmöglich, weil wir den Kommentar zur Erklärung dieser meist literarisch erklügelten Ideen nicht besitzen.

Ein dekorativer, „a chiaroscuro" gemalter Fries, auf dem Löwenköpfe über gekreuzten Palmen- und Eichenzweigen Waffentrophäen ablösen, schließt die Scheinarchitektur der Saalwände nach dem Plafond zu ab (vgl. ebenfalls Abb. 255).

8. SALA DELLA CALUNNIA (DEL ZODIACO). □□□

Eine der originellsten illusionistischen Raumerweiterungen stellt uns der Freskenschmuck (Abb. 256) dieses ansehnlichen Saales[101]) vor Augen. Man glaubt beim Eintritt in einen weihevollen Tempel, in eine Art Pantheon versetzt zu sein. Auf jeder Seite öffnet er sich in einer

Ordnung von je zwei dorischen Säulen und flankierenden Antenpfeilern, auf welcher antikes Gebälk ruht, zu einem exedraförmigem Außenrundbau. Dieser ist mit einer schlichten Balustrade bekrönt und durch drei Nischen mit oberen, quadratischen Zierblenden erleichtert. Er umschließt einen bühnenartigen Raum unter freiem Himmel. In sein aus Sockel, Fries und Platte zusammengesetztes Basament sind zwischen den beiden Säulen zwei Stufen eingeschnitten, die also den wirklichen Raum mit dem ideellen scheinbar in Verbindung setzen. An den beiden längeren Saalwänden entspricht den beiden Antenpfeilern der portikusähnlichen Mauerauflösung nach den Zimmerecken zu je ein dorischer Halbpilaster. Zwischen dieser seitlichen Pfeilerordnung öffnet sich eine rechteckige Tür (Abb. 257), zu welcher ebenfalls Treppenstufen hinan führen, in einen dorischen Säulenvorbau, — einen solchen hat offenbar die tiefer im vorgestellten Außenraume auf übereckgestellter Plinthe aufragende und oben vom Türsturz überschnittene Säule anzudeuten — aus dem man in eine Landschaft hinaustreten zu können glaubt. Die über diesen Seitenausgängen sitzenden vertieften, quadratischen Blenden sind mit Chiaroscuris dekoriert. Die mythologischen Sujets dieser Bildchen werden später beschrieben werden.

An der Rückwand des Saales (Abb. 258) fehlen jene Seitentüren. Dort entsprechen den beiden Antenpfeilern der Exedra je zwei Halbpilaster, die schmale Zierfelder in ihre Mitte nehmen. Ihre Bemalung ist als Marmorinkrustierung aufzufassen. Sie zeigt einen ovalen zwischen zwei quadratischen Spiegeln. Das oberste übrig bleibende Drittel dieses Pilasterintervalls ist ebenfalls mit einer bildlichen Chiaroscurodarstellung geziert.

An der Fensterwand ist die Scheinarchitektur zerstört. Doch machen es die spärlichen noch vorhandenen Intonacoreste wahrscheinlich, daß auch hier die Wandauflösung in seitlichen Durchgängen bestand.

Auf der in der geschilderten Weise aus Pfeilern und Säulen gebildeten Stützenordnung lastet ein zweiteiliger Architrav mit Metopenfries. Er wird durch Triglyphen gegliedert, die unten mit den bekannten „guttae“ besetzt sind. Auf den Metopentafeln erblickt man abwechselnd ein schlangenumwalltes Medusenhaupt und ein eisernes Kandelaberbecken (Dreifuß?), aus dem eine Flamme emporzüngelt; unten, zu beiden Seiten des Gefäßes flattern stilisierte Spruchbänder: Embleme, die auf die Familie della Rovere Bezug haben. Ein antikes Kranzgesims schließt die ganze architektonische Komposition nach oben hin ab.

Ihre überraschende illusionäre Wirkung beruht, abgesehen von ihrer meisterhaften Perspektive, hauptsächlich auf der vortrefflichen plastischen Modellierung in Licht und Schatten. Als einheitliche

Beleuchtungsquelle ist wiederum der natürliche Lichteinfall der beiden Saalfenster berücksichtigt. Infolgedessen erscheinen an den beiden Längswänden die den Fenstern zugewandten architektonischen Partien belichtet, die ihnen abgekehrten dagegen beschattet.



Patzak.

Abb. 257. Detail der Sala della Calunnia.

Dies ist an den Schmalseiten der Pfeiler und an den Cippolinsäulen deutlich zu beobachten. Die letzteren werden in der Regel bis über die Hälfte von direkter Lichtstrahlung getroffen, deren Effekt noch durch die in Deckweiß aufgesetzten Glanzlichter verstärkt wird. Die Eigenschatten der Säulen sind in bräunlichem Sfumato lasiert. Der mit sanft geschwellter Entasis vor der dunklen

Folie der Tribuna sich abhebende Kontur der beschatteten Säulenhälfte wird durch grünliches Reflexlicht scharf hervorgehoben. Dieses empfängt sie scheinbar von der lichtbestrahlten Schmalseite des benachbarten Antenpfeilers und vom belichteten Paviment her. Die gleiche optische Erscheinung ist auch im Eigenschatten der übrigen Säulen getreu nach der Wirklichkeit beobachtet. Die Pfeiler zeigen in der Vorderansicht lichtere, marmorierte Musterung; die dem fingierten Licht abgewandte Schmalseite ist dunkler getönt. Die Absiden liegen im Schatten. Nur die Ränder ihrer Nischen und die Blendenlaibungen ihrer quadratischen Zierfelder werden durch das vom bestrahlten Fußboden zurückgeworfene Reflexlicht etwas aufgehellt. Die Säulen, ferner die Pilaster und die Stufeneinschnitte werfen Schlagschatten. Auch an den Kapitellen, am Architrav, Metopenfries und Kranzgesims ist das genau nach der Natur studierte, fein abgestufte Spiel von Belichtung, Beschattung und reflektiertem Lichtschimmer meisterhaft wiedergegeben. Ebenso an den die Exedren bekrönenden Balustraden. Hier werden die der einheitlichen Lichtquelle zugekehrten Teile direkt beleuchtet. Die in Schatten getauchten dagegen erhalten von einer zweiten im fingierten, unbegrenzten Außenraum anzunehmenden Lichtquelle laterale Bestrahlung.[102]) Ähnlich verhält es sich mit den Laibungen der Seitentore und mit der in ihrer lichten Weite sichtbaren äußeren Säule.

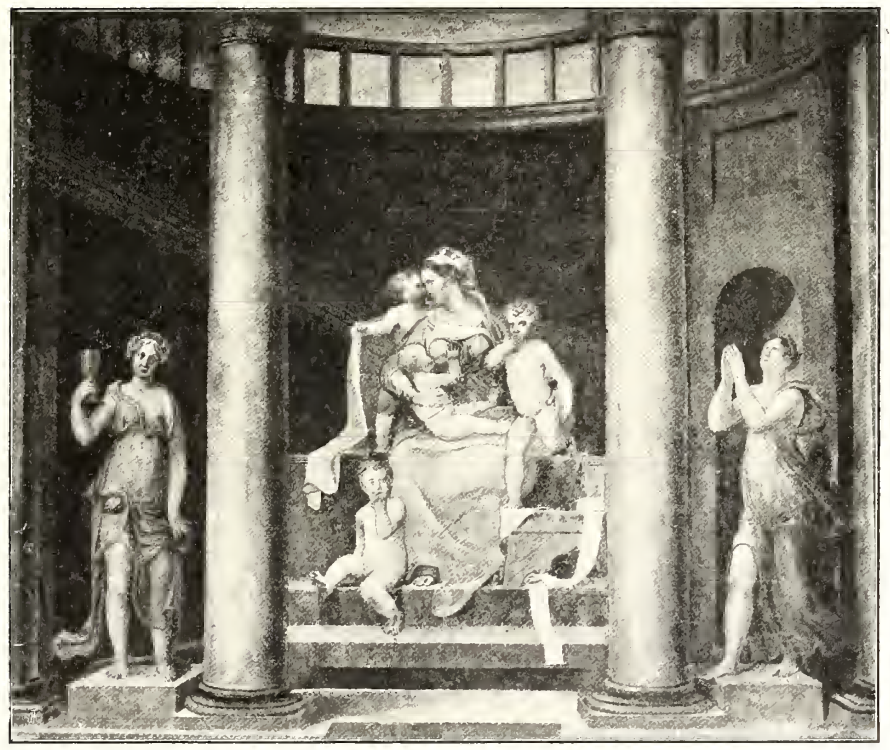
Für die Hinterwanddekoration läßt der Künstler das fingierte Licht von links her fallen, wonach sich also das Spiel der Kontraste entsprechend verteilt.

Im großen und ganzen erweckt die Komposition den Eindruck hohen architektonischen Könnens und, wie wir gesehen haben, scharfäugiger Beobachtungsgabe der an die von Licht und Luft umflossenen Solidkörper gebundenen optischen Reize. Mehrere charakteristische Merkmale machen es zur Gewißheit, daß Girolamo Genga diesen illusionistischen Phantasiebau entworfen hat.[103]) So fällt uns an ihm z. B. das an der Roverevilla mehrfach verwendete Schmuckmotiv der Nische mit darüber sitzendem quadratischen Spiegel auf. Ganz dieselbe schlichte Balustradenform zeigt auch, wie wir uns erinnern, jene Uffizienhandzeichnung, die einen rotundenartigen Villenbau (vgl. Abb. 201) darstellt. An ihm erblicken wir auch die feierlichernste, dorische Säulenordnung, der Genga eine kompliziertere Basis gibt, als sie sonst üblich ist.

Betrachten wir nunmehr die allegorischen Szenen, die in den kapellenartigen Exedren dieses Familienpantheons der Rovere die Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Das Fresco der Rückwand (Abb. 258) zeigt in seinem mittleren Durchblick zwischen den Säulen auf zwei Stufen eine Marmorbank. Über sie und das Podium ist ein seegrüner, an seinem

untern Saum mit Goldfransen verbrämter Teppich gebreitet. Auf dem Sitze thront eine üppige, junge Frau. Ein Säugling trinkt an ihrer Brust. Mit der Rechten hält sie ihn umfaßt. Liebevoll wendet sie ihr Haupt einem größeren Knaben zu, der sich an ihre Wange anschmiegen will und sein linkes Händchen um ihren Hals legt, während er mit der Rechten ihren Mantel emporhält. Die linke Hand der liebenden Mutter, in der wir Frau Charitas[104]) erkennen, umspannt die Hüfte eines zweiten Knaben. Er hat herabsteigend sein rechtes Beinchen auf den vor der Marmorbank stehenden



Bertulli.

Abb. 258. Allegorie der Charitas (Sala della Calunnia.)

Schemel gesetzt, während sich sein stark verkürztes linkes auf den Sitz aufstützt. Nach Kinderart steckt er den Daumen der rechten Hand in den Mund. Die Linke tändelt mit der Hand der Mutter. Auf der Fußbank liegt eine noch teilweise zusammengerollte, weiße Binde, deren Ende über die Thronstufen herabhängt. Rechts neben der Frau, auf der obersten Treppenstufe, sitzt ein dritter Knabe, der ebenfalls am Daumen saugt. Die Charitas trägt ein, von einem gelben Gürtel umschlossenes, kirschrotes Untergewand, über welches auf dem Busen ein oberhalb der rechten Schulter mit Agraffe zusammengehaltenes, weißes Tuch gelegt ist. Ein himmelblauer Mantel um-

hüllt ihre linke Schulter und wallt in reichem Faltenwurf bis über die erste Stufe des Treppenaufbaus herab. Nur der rechte Fuß und ein Stück des roten Untergewandes wird unter seinem Saume sichtbar. Ein mit roten Maschen geschmücktes, weißes Häubchen sitzt kokett auf ihrem dunkelbraunen, in sanften Wellenbogen die Schläfen umrahmenden Haar.

Die Gruppe ist tektonisch geschickt aufgebaut. Sie ordnet sich in das ideelle Liniengefüge eines spitzwinkeligen Dreiecks ein. Die Gestalt der Carità bildet als Hauptperson sein Mittellot. Die Gruppe hebt sich als wirkungsvolle Silhouette vor der schattendunklen Rückwand der Exedra ab. Das Hintereinander der einzelnen Gestalten im vorgestellten Raume wird durch das Mittel der Überschneidung in befriedigender Weise veranschaulicht. Aus diesem Grunde hat denn auch der eine Knabe h i n t e r der Mutter seinen Platz gefunden, durch deren rechten Arm er zum Teil verdeckt wird. Der zweite überschneidet seinerseits den linken Arm der Frau und betont die vor der Bank belegene erste Raumzone. Das sitzende Kind ist noch weiter nach vorn gerückt. Sein rechtes Bein liegt in starker Verkürzung auf der oberen Treppenstufe. Sein auffallend kleiner Fuß wirft einen Schlagschatten auf die Treppe. Sein linkes Bein ist etwas unnatürlich zurückgebogen. Der Fuß desselben stützt sich mit gespreizten Zehen auf die Horizontalfläche der unteren Treppenstufe und mit der Ferse an die Wange der oberen. Diese etwas gewaltsame Stellung geht ebenfalls nur darauf aus, das räumliche Hintereinander der beiden Treppenschwellen zu markieren. Wer die streng architektonische Figurenanordnung der Schule von Athen kennt, weiß, wie einflußreich die auf diesem berühmten Fresco zutage tretenden struktiven Normen auf die Epigonen gewirkt haben. In ihrer Hand erstarrten solche Gesetze bald zur akademischen Formel. Das bestätigt auch unser nicht über das Durchschnittsmaß hervorragende Maler der Charitas. Flotte Zeichnung geht ihm zwar gut von der Hand. Die charakteristische Linie überwiegt jedoch mit ihrem scharf in den Malgrund eingerissenen Kontur das koloristische Moment gänzlich. In den Proportionen hat sich der Künstler mehrfach vergriffen. So erscheint z. B. das Frauenhaupt im Verhältnis zur üppigen Leibesfülle viel zu klein. Die Kinderköpfe vollends sind verhältnismäßig größer als das Haupt der Mutter. Auffallend klein sind auch ihre Extremitäten gebildet. Die Kinderleiber sind etwas plump geformt. Besonders ihre Hüftenpartie ist zu massig geraten. Ihre Füße sind ebenfalls zu klein. Charakteristisch ist die gespreizte, große Zehe des unteren Knaben. Der Faltenfluß des antiken Vorbildern nachgeahmten Gewandes ist natürlich und gefällig. Der Kopfputz erinnert an jenen, den die Madonna mit dem Waschbecken von Giulio Romano trägt (Dresden, Hanfstängel Nr. 78).

Trotz aller Mängel macht aber die Gruppe einen monumental-dekorativen Eindruck, welcher in der Hauptsache durch die beruhigende Wirkung der Parallelführung hervorgerufen wird: Sämtliche Figuren stellen nämlich zueinander parallel gerichtete Vertikalen dar. Außerdem wirkt sie geschlossen, da sich ihre einzelnen Teile, wie wir bereits gesehen haben, in ein symmetrisches Liniensystem einfügen. Die plastische Modellierung der Gestalten in Licht und Schatten, die sich nach der Belichtung der Scheinarchitektur richtet, ist etwas mangelhaft, was aber wohl zum größten Teil der starken Übermalung des Frescos zuzuschreiben ist. Die Farbengebung ist absichtlich licht gehalten. Denn sie hat hier als Distanzträger mit zur Tiefenvorstellung beizutragen: Vor der hell beleuchteten, farbigen Gruppe weicht der beschattete Hintergrund der Exedra scheinbar zurück. Das Gemälde muß vor der Übermalung in seiner geschmackvollen Zusammenstimmung lichter Farbenwerte mit neutralem Grau harmonisch gewirkt haben.

Die Carità gehört, das dürfte wohl schon aus unserer Betrachtung z. T. offenbar geworden sein, dem Forlivesen Francesco Menzocchi. Die verfehlten Proportionen, die wir an den Figuren des Frescos zu beanstanden hatten, kennen wir schon von mehreren Tafelbildern dieses Künstlers her: so die kleinen Köpfe, Hände und Füße seiner Frauen. Die Kindergestalten zeigen unverkennbare Verwandtschaft mit dem unteren Puttenreigen (vgl. Abb. 196 und 200) des Eidschwursaales und mit den Kindergestalten, die wir auf den übrigen Kompositionen des Meisters angetroffen haben. Man denke z. B. an die Bücher tragenden Putten auf dem Paulusbilde in der Galerie zu Forlì (Abb. 165), oder an das Bambino der ebendort befindlichen heiligen Familie (Abb. 164). Die Gesichtsbildung der Charitaskinder erinnert dagegen stark an die „maniera" Giulio Romanos.[105]) Es ist also wahrscheinlich, daß der Imperialemaler einen Karton dieses Meisters benützte, den ihm Raffaellino dal Colle übermittelte.

Die sitzende Pose der Madonna, wie sie ihr rechtes Bein, dessen Fuß unterm Mantel hervorschaut, vorstreckt und ihren angezogenen linken Schenkel an den Sitz stemmt, ruft uns Menzocchis Madonna (Abb. 163) in San Mercuriale in Forli ins Gedächtnis. Auch die Divergenz der Kopfhaltung ist ähnlich. Dort wendet sie ihr Haupt dem Engelknaben zu, der ihr den Blumenkranz auf den Scheitel setzt. Der auf den Knieen Mariens mit gespreizten Beinchen stehende kleine Jesus bildet in formaler Beziehung ebenfalls ein Vergleichsobjekt mit den Kindern der Carità. Hinsichtlich der Stilqualitäten bietet Menzocchis bereits erwähntes Chiaroscuro am Grabstein des Fra Sabba (Faenza) ein ähnliches Gegenstück zu unserm Imperialefresco. Wir erinnern uns: Auf dem Architrav der Scheinarchitektur

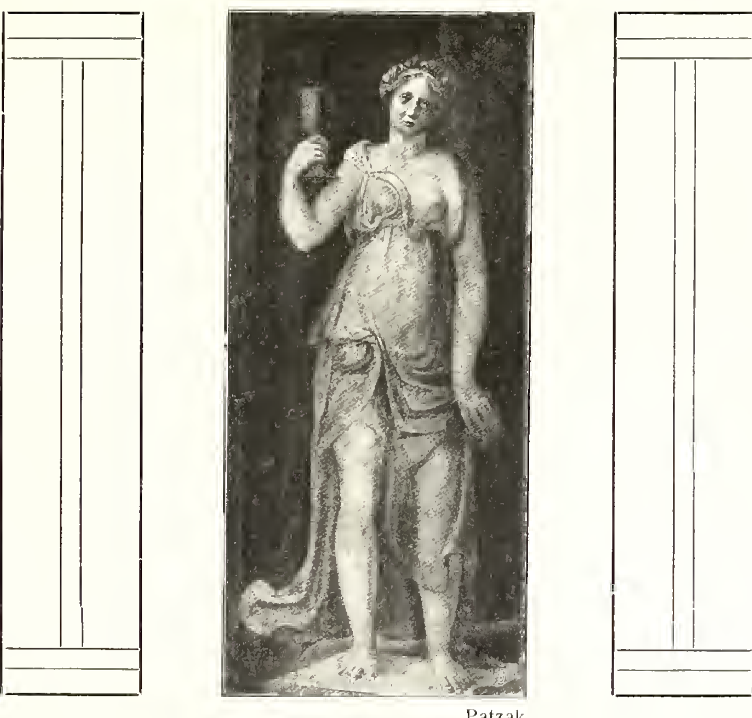
sitzt dort eine Madonna, die das auf einem Kissen thronende Christuskind auf dem linken Knie hält und die Huldigung entgegennimmt, die ihr der vom hl. Joseph herbeigeführte, verstorbene Fra Sabba darbringt. Das Profil Mariens gleicht dem der Charitas aufs Haar. Das Haupt jener Madonna ist nur im Gegensinne nach rechts gewandt. Der Kopfputz ist genau derselbe; ebenso stimmt die Drapierung ihres antikisierenden, faltenreichen Gewandes auffallend mit jener der Charitas überein. Endlich ist auch das den Beschauer mit großen, verwunderten Augen anblickende Bambino seiner ganzen Formengebung nach den Knaben der Charitas sehr ähnlich. Leider war es mir wegen der mangelhaften Beleuchtung des Commendakirchleins nicht möglich, das Fresco photographisch aufzunehmen, um die typische Identität der beiden Menzocchiwerke auch zur überzeugenden Anschauung bringen zu können.

Zurück zum Calumniasaal! Rechts und links (Abb. 258) von der Allegorie der christlichen Barmherzigkeit steht je eine allegorische Frauengestalt auf einem plinthenartigen, steinernen Piedestale. Die Figuren heben sich vor dem Raumschatten der Absiden plastisch ab. Da ihre Gewänder farbig sind, so hat man sie wohl nicht als Statuen aufzufassen. Sie müßten denn ursprünglich grau in grau „a chiaroscuro" gemalt gewesen und also erst vom Restaurator koloriert worden sein. Linkerhand erblicken wir in Frontalstellung die Personifikation des Glaubens (Abb. 259) in einem antikisierenden, rosafarbenen (in den Schatten karmoisinroten) Schleiergewande, das von einem gelben Gürtel umschlossen wird. Sie rafft ihr Kleid mit der Linken, wobei der Schlitz das blanke, rechte Bein frei läßt. Die andere Hand hebt einen goldenen Kelch empor. Ihr Blondhaar ist in der bekannten Art frisiert und mit einem weißen Bande durchflochten.

Rechts neben der Carità erblicken wir, in Dreiviertelswendung, die allegorische Gestalt der Hoffnung (Abb. 258), welche die Hände zum Gebet zusammengelegt hat. Ihr rechtes, ausschreitendes Bein ist Standbein, das andere Spielbein. Ihr in starker Verkürzung gezeichnetes Haupt ist himmelwärts gewandt. Ihr blondes Haar ist in zierlichen Flechten angeordnet und von einer Perlenschnur durchwunden. Das in zahlreichen Fältchen fallende, wie vom Windeshauche zurückgewehte Kleid zeigt gelbliche Färbung. In den Schatten ist es rötlich getönt. Es bildet hinter der linken Schulter einen malerischen Bausch und wird von einem roten Gürtel zusammengehalten.

Diese beiden, offenbar von ein und demselben Meister stammenden allegorischen Gestalten gehören zu den schwächsten Leistungen der Imperialemaler. Zunächst erscheint die Art und Weise, wie sie in den fingierten Raum hineingestellt sind, höchst unbeholfen. Da

sie allem Anschein nach als Lebewesen gedacht sind, so nehmen sie sich auf den steinernen Postamenten wunderlich genug aus. Ferner, die Gestalt des Glaubens steht in einer höchst ungeschickten Pose. Ihre ohne Grund gespreizten Schenkel bilden ein unschönes Dreieck. Es sieht so aus, als ob die Gestalt jeden Augenblick umfallen könnte. Die Proportionen sind völlig verfehlt. So ist der Kopf im Vergleich zu den plumpen Beinen viel zu klein geformt; Füße und Hände sind ebenfalls zu klein geraten. Die Hüften laden zu breit aus. Die Verkürzung des rechten Fußes ist sehr unwahrscheinlich. Die Gebärde, mit der die Jungfrau den Kelch emporhält, ist nicht gerade würde-



Patzak.

Abb. 259. Allegorie des Glaubens.

voll zu nennen, wie es einer Allegorie des Glaubens sonst zukäme. Weshalb sie ihr Kleid hierbei raffen muß, ist nicht recht einzusehen. Oder sollte das ein koketter, barocker Zug sein? Ihr Gesichtsausdruck vollends ist geistlos. Nimmt das Gegenstück zu dieser Figur, die Personifikation der Hoffnung, auf ihren Steinsockel eine noch einigermaßen natürliche Stellung ein, die als schreitendes Bewegungsmotiv aufgefaßt werden kann, so ist hier der Mißgriff in den Proportionen noch fühlbarer. Der Kopf verschwindet schier gegenüber den vollen, muskulösen Schenkeln und Armen und den gleichsam ausgereckten, hohen Hüften. Die Füße sind auffallend schwächlich gebildet; die große Zehe des linken ist gespreizt. Die Hände sind zwar nicht

zu klein geformt, in ihrer merkwürdigen Schmalheit jedoch gänzlich verzeichnet. Am besten ist noch das vom Winde aufgeblähte Schleiergewand wiedergegeben.

Die Vorstellung von der Raumtiefe wird hier durch das Mittel der Überschneidung und des Licht- und Schattenkontrastes hinreichend erweckt. So verdecken der rechte Arm und die zurückgewehten Gewandteile der Gestalt teilweise die hintere Nischenarchitektur. Die „Spes“ wirft außerdem auf diese einen kräftigen Schlagschatten.

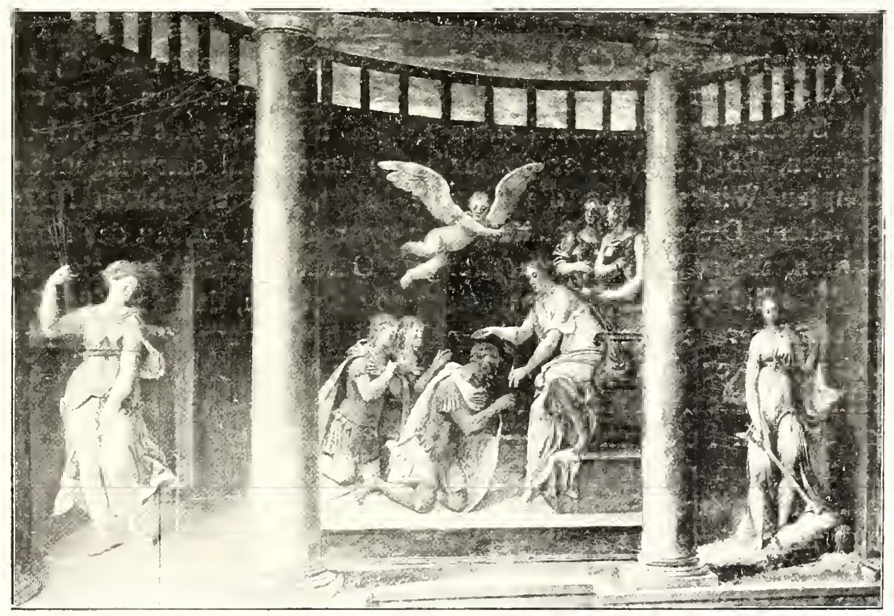
Einen der gröbsten Fehler beging der Maler der beiden Allegorien, daß er sie im Vergleich zur Charitas geradezu winzig klein bildete.

All' diese auffallenden stilistischen Eigenheiten weisen wiederum untrüglich auf Menzocchis Art hin. Wir haben hier offenbar die Erstlingstaten des jungen Gengaschülers vor uns, die in der unbeholfenen Formengebung seiner bekannten, als Jugendwerk beglaubigten Kreuzverehrung in San Biagio in Forli (Abb. 160) noch sehr nahe stehen. Im ferneren Verlauf der Villenausmalung hat er aber, wie wir bei der Untersuchung der übrigen Zimmerfresken festzustellen bereits Gelegenheit hatten, sich unter Gengas zielbewußter Leitung wesentlich vervollkommnet und Besseres geleistet. Wenn die Dossi jene allegorischen Figuren getadelt haben mögen, so waren sie jedenfalls vollauf hierzu berechtigt.

Das Mittelstück des linken Wandbildes bedeutet eine Apotheose Francesco Marias (Abb. 260).[106]) Er ist als römischer Feldherr dargestellt. Er trägt ein rötliches, den Körperformen sich anschmiegendes Lederwams mit ausgezacktem Saum und kurzen, geschlitzten Ärmeln, ferner einen rosafarbenen Schurz und einen weißen Mantel. Mit seinen beiden, hinter ihm knienden Söhnen (Panzer gelb, Mäntel violett und grün) verneigt er sich vor seiner wie eine Friedensgöttin gekleideten Gattin, um aus ihrer Hand das Lorbeerreis in Empfang zu nehmen.[107]) Mancini sah vormals eine Lilie. Nach Thode setzt die Herzogin ihrem Gatten einen Lorbeerkranz aufs Haupt.

Eleonora zeigt die durch Tizians Gemälde bekannt gewordenen, anmutigen Gesichtszüge. Ein schneeiges, faltenreiches Gewand umwallt sie, unter dem das aufgestützte linke, nackte Bein hervortritt. Der Busenlatz, der von Schulteragraffen zusammengehalten wird, ist auf den linken Oberarm herabgesunken und enthüllt Brust und Rücken. Sie beugt sich, mit dem rechten Fuß vom Podium herabsteigend und die Rechte segnend über dem Haupte des ihr wiedergeschenkten Gemahls ausbreitend, hernieder. Oberhalb der Gruppe schwebt ein geflügelter Genius, der auf die drei knieenden Ritter lächelnd niederschaut und im Begriff ist, das Haupt Francesco Marias mit einem Lorbeerkranz zu krönen.

Hinter dem Thronsessel der Gebieterin stehen zwei hübsche Blondinen. Die eine, mit einem violetten Gewande bekleidete, hält in der Rechten ein amphorenartiges Gefäß mit zierlich geschwungenem Henkel. In ihrer Linken wird der Henkel eines zweiten Kruges sichtbar, der sich im Hinblick auf Mancinis abweichende Version als eine Zutat Gennaris erweist. Ihre Gefährtin packt mit der an den Busen gedrückten Rechten eine sich emporringelnde Schlange; mit der Linken rafft sie ihr rotes, von einem violetten Mantel umflossenes antikisierendes Gewand, das bei beiden Frauen die knospenden Brüste und die runden, anatomisch trefflich gezeichneten Arme unbedeckt läßt. Die Haarfrisur besteht aus zierlichen Flechten, die



Bertuli.

Abb. 260. Apotheose Francesco Marias I. della Rovere.

den gewellten Scheitel umschmiegen und von einem gelben Schmuckbande durchflochten sind.

Was die „künstlerische" Ökonomie der Darstellung anlangt, so sind auch hier die bildformenden Massen in streng akademischer Regelmäßigkeit verteilt. Die beiden Hauptpersonen lassen sich mit dem ideellen Liniengefüge eines gleichschenkligen Dreiecks umschreiben. Die eine Seite desselben geht vom Haupte Leonorens aus, tangiert den etwas abwärts gebogenen Zeigefinger ihrer ausgestreckten Hand, berührt den Mantel des knieenden Ritters und die Sohle seines diesem Schema zuliebe so unnatürlich verdrehten Fußes. Man erkennt an einem Beispiel wie an dieser „Apotheose", mit welcher „Überlegung" solche Dekorateure zu Werke gingen. Er

müht sich augenscheinlich ab, geniale Formkraft, die durch Entdeckung neuer Ausdrucksmöglichkeiten über technische Schwierigkeiten und Formeln spielend hinwegkommt, durch erlernte Kunstgriffe zu ersetzen. — Die andere Linie des ideellen Dreiecks verläuft schnurgerade über den Rücken der Herzogin hin. Auch diese Gestalt muß sich dem Schema zuliebe so gewaltsam herabneigen, wobei einem nicht recht klar wird, ob sie überhaupt sitzen bleiben oder aufstehen will. Die übrigen Figuren der Gruppe, links die beiden Söhne des Herzogs und rechts die beiden allegorischen Begleiterinnen seiner Gattin, fügen sich regelrecht als Füllfiguren der Komposition ein, und zwar unter dem Liniengefüge zweier in der Nähe der Hand Leonorens sich kreuzenden Diagonalen. Die eine derselben wird von der Verlängerung der linken Dreieckseite gebildet. Die andere, welche die Köpfe der knienden Personen streift, ist etwas schräg in den vorgestellten Raum gelegt zu denken. Und um dem Streben nach symmetrischem Aufbau noch bis aufs I-tüpfel zu genügen, läßt der Meister oberhalb des unschönen einspringenden, stumpfen Winkels, den die Gruppe bildet, den erwähnten Putto schweben. Dieser vervollständigt den pyramidalen Aufbau der Komposition, die sich also durch strengste Geschlossenheit auszeichnet.

Was die Formengebung anlangt, so zeigt sich, daß der Künstler ein nicht gerade ungeschickter Zeichner ist. Besonders die Art und Weise, wie er den Faltenwurf nachzuahmen versteht, verrät technisches Können. Sicher und schwungvoll sind auch die Arme der dargestellten Personen gezeichnet, weniger gut ihre unteren Extremitäten. Ihre auffallend kleine, schwächliche Bildung weist nachdrücklich auf Francesco Menzocchi hin. Die Köpfe der Figuren sind auch hier wieder verhältnismäßig zu klein. Nur der schwebende Genius hat einen auffallend großen, der sich aber als spätere, willkürliche Ergänzung Gennaris herausstellt. Das Flugmotiv des leichten, freien Schwebens mutet wiederum ganz correggiesk an und dürfte den aufmerksamen Leser ohne weiteres an unsere Untersuchung der Eidsaalputten (Abb. 196) erinnern. Die etwas unnatürliche Haltung der Herzogin hat Ähnlichkeit mit Menzocchis Madonna von San Mercuriale in Forli (Abb. 163). Die knieenden Krieger lassen uns an gewisse gengeske Soldatentypen des Eidschwurgemäldes (Abb. 197/98) denken. Die allegorische Figur der „Temperantia“ vollends gleicht der einen der zum Grabe pilgernden Frauen auf Girolamos Resurrezione in Santa Caterina (Abb. 143) in Rom bezüglich der Gesichtszüge. Nach alledem haben wir also ohne Zweifel in dieser Apotheose des Herzogs von Urbino eine Arbeit Francesco Menzocchis zu erblicken, die nach dem Karton seines Lehrers ausgeführt wurde.

Ein selbständiges Werk des Forlivesen erkennen wir in der rechts neben der geschilderten Hauptgruppe stehenden allegorischen

Frauengestalt, die eine Fackel an den zu ihren Füßen liegenden Harnisch hält, um ihn zu vernichten (Abb. 260, rechts): ein Motiv, welches uns bereits in der Grotteskendekoration des Gabinettoplafonds (Abb. 233) begegnet ist. Die Friedensallegorie des Calumniasaales, die unglaublich unbeholfen im fingierten Raume steht und ein verschwindend kleines Köpfchen mit schmalem Oval hat, stellt sich uns sofort als eine Schwester der „Fides" und „Spes" vor. Ihre Pose ist im höchsten Grade manieriert, ebenso die Haltung ihrer den Schleierüberwurf emporhebenden Linken. Nur das antikisierende, spinnenwebenfeine Faltengewand ist in Zeichnung und Modellierung vorzüglich. Auch hier haben wir es ohne Zweifel mit Menzocchis Mache zu tun.

Viel erfreulicher als die eben betrachtete Frauenfigur ist ihr Gegenstück, ein rosig blühendes, junges Weib, in malerischem, von einer goldenen Spange gerafften, lilafarbenem Kleid und gelbseidenem Kopfputz, in dem Ährenbüschel stecken (Abb. 260, links und 257). Ihr zwar zierliches Haupt steht mehr in proportionalem Einklang mit den übrigen Gliedern. Besonders lebenswahr gezeichnet sind die sanft geschwungenen Hals- und Nackenlinien, ferner der ein Bündel Schilfrohre[108]) anmutig emporhaltende rechte Arm; weniger glücklich ist die Verkürzung der vorwärts aus dem Bilde herausweisenden linken Hand. Liebevolles Studium vor dem nackten Modell verraten der Kontur der rechten schwellenden Hüfte, ferner Umriß und Modellierung der gefällig bewegten, weichgerundeten Schenkel. Die Füße sind proportional dem ganzen Körper und edel geformt. Im Gegensatz zur Friedensallegorie steht und bewegt sich diese Gestalt in ungezwungener, natürlicher Weise im vorgestellten Raume. In leichtem, echt frauenhaftem Gange schwebt sie einher.

Zwischen ihr, in der wir wohl die Göttin Ceres als Personifikation des Sommers zu erblicken haben, und zwischen der Hauptgruppe läßt sich leicht eine innere, gedankliche Beziehung erraten. Abgesehen davon, daß die Frau ihr Haupt Eleonoren zuwendet und in sprechender Geste vor sich hin, also offenbar auf den Musensitz des herzoglichen Paares hindeutet: ist der Sinn der Allegorie etwa der, daß der Sommer als ein Symbol der Lebensfülle und Lust die beiden Gatten auffordert, jetzt, wo der Sieg sich Francesco Maria zugeneigt und die Friedensgöttin den Streit zum Schweigen gebracht hat, sich im Kreise der Ihrigen goldener, sonniger Tage zu erfreuen und sie zu genießen. An diesem Glück haben die Schirmgeister des Hauses, die „Temperantia" und „Prudentia", einen großen Anteil. Denn sie allein standen — so ist die wechselseitige Beziehung der beiden anderen Allegorien, der Charitas und der Calumnia, zu deuten — dem edlen Sproß der Rovere in den Zeiten der Verfolgung und Verleumdung hilfreich zur Seite. Hierbei erinnere ich an die Plafond-

impresa der Sala grande: Der gebeugte Palmenwipfel richtete sich im Vertrauen auf jene hilfreichen Mächte wieder auf.

In diesem Zusammenhange läßt sich auch die Allegorie der Carità leicht erklären, wenn man einen Rückblick auf die Geschichte Francesco Marias wirft. Bekanntlich wurde Giuliano de' Medici, der von Leo X. auf den Herzogsthron von Urbino erhoben ward, als kleines Kind am Hofe der Montefeltre wie der eigene Sohn Elisabethas liebevoll erzogen. An diese also von den Mediceern durch die Vertreibung Francesco Marias schnöde vergoltene Gastfreundschaft soll jedenfalls durch die Personifikation der christlichen Barmherzigkeit erinnert werden.

Absichtlich habe ich mir die Untersuchung des dritten, bereits genannten Wandfrescos (Abb. 256) bis zuletzt aufgespart. Zeigten nämlich die beiden andern Gemälde den Stil einer und derselben, nämlich der Gengaschule, so bildet das Calumniagemälde eine Ausnahme.[109]) Nach Mancinis Mitteilung war es am besten erhalten. Er beschreibt es folgendermaßen[110]): „Auf einem (Gemälde) erblickt man eine große kreisförmig zurücktretende Abside mit einer Balustrade, darüber blaues Himmelsfeld und Wolken. In dieser Abside sieht man die Gruppe der Verleumdung versinnbildlicht, welche durch acht Figuren in halber, natürlicher Größe dargestellt wird; und zwar genau nach dem alten Gemälde des Apelles, welches von Lucian und von Theophrast (apud Diog. Laert.) „de calumnia" beschrieben wurde, und nach einem anderen Gemälde des Federico Zuccaro (Noël, Dizionario delle favole, Milano 1809, pag. 357). König Midas mit Eselsohren, Krone und Szepter, sitzt auf einem reichen Stufenthron, indem er den linken Arm auf die Lehne desselben stützt, den rechten ganz den andern Gestalten entgegen streckt. Seitwärts hinter dem König sieht man einen Diener (Leibwächter) mit Helm, Panzer und Lanze gerüstet, nicht weit davon ein bejahrtes, plumpes Weib, welches von den Augen des Königs eine Binde wegnimmt. In diesen zwei Personen stellt Apelles den Verdacht (il sospetto) und die Unwissenheit (l'ignoranza) dar. Es folgt ganz vorn ein sehr schönes, wohlgekleidetes Weib, in blauem Mantel eingehüllt, die Verleumdung (la Calunnia) mit kühnem Aussehen, welche in der linken Hand eine Fackel emporhebt, mit der Rechten einen leidenden Jüngling, die Unschuld (l'Innocenza) zornig anblickend, herbeischleppt, die sie zu ihren Füßen zu Boden niedergezwungen hält. Sie wird von einer bleichen, schmutzigen Gestalt mit braunem, runzeligem Teint und Ziegenbrüsten geführt. Sie ist nackt, mit umwundenem Haupte, und ist in einen roten Mantel gehüllt, der ihre Scham bedeckt: der Neid (l'Invidia). Es folgen der Verleumdung zwei Dienerinnen, eine, welche mit einem Laub- und Blumengewinde ihr Haar bekränzt, die andere, welche ihr Gewand mit weichem

Besen abbürstet: der Betrug (l'Inganno) und die Hinterlist (l'Insidia)."

Bevor ich Mancinis Beschreibung durch meine vor dem Original gemachten Beobachtungen ergänze, möchte ich darauf hinweisen, daß auch von dem Urheber dieses Frescos gilt, was Richard Förster von Botticellis Verleumdungsbilde festgestellt hat[111]: „Wenn, wie höchst wahrscheinlich, der Künstler diese Erzählung in einer Übersetzung kannte, so liegt es auch hier am nächsten, an die des Guarino zu denken. Aus doppeltem Grunde. Sowohl der besondere Umstand, daß der Neid hier die Calumnia führt, als auch daß beide Begleiterinnen hier die Calumnia nur schmücken, nicht auch antreiben, findet nur in den Worten dieser Übersetzung (Dux huius est vir quidam pallore obsitus und comites sunt mulieres Calumniaequae illus componunt) seine vollständige Erklärung." Wir werden aber sehen, daß der Maler des Imperialefrescos auch Albertis Lucianbeschreibung gekannt und sich in manchen Einzelheiten nach dessen Übertragung gerichtet hat. Mancinis Bemerkung,[112]) daß die pesaresische Calumnia nach einer Komposition des Federigo Zuccaro gemalt worden sei, ist natürlich ganz von der Hand zu weisen. Denn dieser Künstler erblickte erst im Jahre 1543 das Licht der Welt, als das Imperialefresco längst geschaffen war. Sein von Richard Förster eingehend beschriebenes und abgebildetes Werk weist auch nicht die geringsten Übereinstimmungen mit dem in Frage stehenden Wandbilde auf. Eher hätte Zuccaro von diesem für sein jetzt in der Galerie zu Hampton Court (Nr. 394) befindliches Gemälde angeregt werden können: er, der auch in der „Sala de' Fatti Farnesj des Lustschlosses zu Caprarola[113]) eine ganz ähnliche Scheinarchitektur gemalt hat, wie wir sie im Calumniasaal der Imperiale dem Genga zugeschrieben haben.[114]) Die Calumnia der Sforzavilla gehört vielmehr dem Schüler des Giulio Romano, Raffaellino dal Colle, dem Thode fälschlich alle Fresken des Saales zugesprochen hat.

Betrachten wir zunächst das Bild noch etwas genauer, als es Mancini getan hat. Vor allem in bezug auf seine Farbengebung sind Nachträge zu machen. — Die Verteilung der Massen ist eng gedrängt, gleichsam zusammengeballt. Vor dem prüfenden Blick gliedern sie sich aber in zwei Hauptgruppen, die sich nach dem Schema der sich kreuzenden Diagonalen aufbauen. Die eine läuft über die Gestalt der „Ignoranza" herab, tangiert ihre die Binde haltenden Hände und die ausgestreckte Rechte des Königs und streift die schräg im Raume liegende Jünglingsgestalt. Die konträre Diagonale faßt die im Dreieck aufgebaute Gruppe der Verleumdung mit ihren Dienerinnen zusammen. Als Füllfiguren, welche die beiden Gruppen untereinander verbinden, fügen sich die Gestalten der „Invidia" und des die Thronstufen emporstürmenden „Sospetto" ein. Der Verdacht ist

hier abweichend von Lucian-Guarino als Mann dargestellt. Auch in Albertis Lucianübersetzung ist die Personifikation des Neides als Weib gedacht.

Die Vorstellung von der Tiefendimension wird hauptsächlich durch die Mittel der Überschneidung und des „scorto" erweckt. Und zwar sind sie im allgemeinen kühn gebraucht. So ist z. B. der zum König mit flehender Miene aufblickende, nur mit einem weißen Lendentuche bekleïdete Jüngling, wie bereits erwähnt, quer in den Raum hineingelegt. Seine Schenkel sind weit auseinander gespreizt. Der linke ist in starker Verkürzung gesehen. Zwischen seinem kraftlos auf den Boden gestützten linken Arm und seiner Hüfte wird der eine Fuß der Calumnia sichtbar, die mit ihrem rechten Bein den Oberschenkel des zu Boden Gestreckten überschneidet. Die Anklägerin, die ihre Rechte in den braunen Haarschopf ihres Gefangenen gekrallt hat und mit der Linken die lodernde Fackel stolz empor hält, steht also in herausfordernder, eigentlich sehr unschöner Grätschestellung hinter dem Unschuldigen. Nach Lucian-Guarino hält sie die Fackel in der Rechten, nach Albertis lateinischer Übersetzung in der Linken, nach seiner italienischen ebenfalls. Nur in Albertis Beschreibung zerrt die Verleumdung den Jüngling am Haar herbei.

Auf dem Imperialebilde trägt sie ein lichtblaues, antikisierendes Schleiergewand, dessen Schulterteile von Agraffen zusammengehalten werden, und das am rechten Oberschenkel von einer Goldspange gerafft wird. Ihr Blondhaar ist nach antiker Mode in zierlichen Flechten angeordnet. Die hinter ihr einherschreitende Frau, die ein rosafarbenes Gewand (mit weißen Lichtern gehöht) von ähnlichem Schnitte trägt und mit der Rechten das Kleid der Gebieterin abbürstet, — hierin weicht der Imperialemaler von Luciano-Guarino ab — während die Linke deren Rückenbausch faßt, steht tiefer im Raume. Sie wirkt als Stützfigur der linken Kompositionshälfte zurückdrängend auf die zwischen der Calumnia und ihr auftauchende Frauengestalt. Diese tritt vom Hintergrunde her hinzu. Wohl deshalb hat sie der Maler kleiner als die Mittelgrundfiguren gebildet. Ihre Stellung im Raume ist höchst ungeschickt. Sie erweckt eher den Eindruck, als ob sie auf einem Postament stünde und nun die vorderen Personen überrage. Der Künstler hatte hier offenbar eine Schwierigkeit zu bewältigen, die ihm der leidige Zwang des literarisch fixierten und vorgeschriebenen Themas in den Weg legte. Es waren nach dieser Angabe einmal zuviele Figuren auf einen verhältnismäßig engen Raum zusammenzudrängen. Dazu sollte noch (offenbar nach Lucian-Guarino) die Gestalt des Betruges der Verleumdung einen Kranz aufs Haupt setzen. So ließ denn der derart in die Enge getriebene Imperialemeister, weil er sich nicht besser zu helfen wußte, jene

Gestalt die beiden Genossinnen überragen. Es ergibt sich also mehr ein „Übereinander", als ein räumliches Hintereinander der Agierenden, was an die primitive Tiefenvorstellung eines Niccolo Pisano erinnert.

Die allegorische Gestalt des Betruges ist blond und mit einem resedagrünen Gewande bekleidet. Die Personifikation des Neides ist hier, abweichend von Lucian-Guarino, als ziegenbrüstige Hexe dargestellt. Der alte Perieget beschreibt sie nämlich als einen bleichen Mann (*ὁ Φθόνος*). Auf dem Imperialefresco packt sie mit erhobener Rechten von hinten her den fackeltragenden Arm der Calumnia am Handgelenk, während sie mit der Linken am Gewande der Anklägerin zerrt. Ihr Kopf ist von einem gelben Tuch umwunden. Ein vom Wind aufgebauschter, braunroter Mantel, der ihre Scham verhüllt, umwallt ihre bronzefarbene Gestalt, die einen starken Kontrast zu der blühenden, rosig-weißen Hautfarbe der Calumnia bildet.

Der König sitzt auf einem über Eck quergestellten, mit einer weißen Decke behängten Sessel. Sein ausgestreckter, rechter Fuß steht auf der unteren, der lässig angezogene linke auf der oberen Stufe des Podiums. Er trägt Sandalenstiefeln aus gelbem Leder. Ein rötlich schimmernder Panzer mit geschlitztem Schurz und ebensolchen kurzen Ärmeln umschließt seinen Oberkörper. Ein mit einer goldenen Agraffe zusammengehaltener violetter Mantel wallt über den Rücken nieder, bedeckt die Oberschenkel und hängt hinter dem rechten Beine in malerischem Faltenwurf auf die Thronstufen herab. Eine goldene Zackenkrone umspannt das mit Eselsohren behaftete, braunlockige Haupt. Des Königs ausgestreckter Arm und sein rechter Oberschenkel verdecken zum Teil die in heftiger Bewegung emporstürmende und dabei auf die untere Gruppe zurückblickende Gestalt des Verdachtes, die mit der Rechten die Schulter des Königs berührt, in der Linken ein Schwert zückt. Er ist nach der Art römischer Krieger mit einem silbergrauen Küraß angetan, den ein roter Mantel umschlingt, und trägt einen spiegelnden Stahlhelm mit Kammaufsatz und Schuppenkette auf dem martialisch dreinschauenden, braunbärtigen Haupte.

Das hinter dem Könige stehende, plumpe Weib mit der gelben Kopfbinde ist mit einem himmelblauen, faltenreichen Gewande bekleidet, das von einem goldenen Bande gegürtet wird und an seinem weiten Busenausschnitte mit Goldborten verbrämt ist. Ihr häßliches, aufgedunsenes Haupt ist mit einem gelben Tuch umwunden, über welches ein weißer Schleier herabhängt.

Wenn wir die einzelnen Gestalten der Komposition auf ihre stilistischen Eigentümlichkeiten hin prüfen, die z. T. bereits in unserer Beschreibung gestreift wurden, so ist zunächst hervorzuheben, daß sie von der Formengebung der beiden andern Wandbilder in mehr als einer Beziehung abweichen. So verrät die Konturenführung und die

plastische Modellierung einen viel freieren, flotteren Schwung. Besonders in der Zeichnung der Arme, Hände, Beine und Füße ist der Maler der Calumniadarstellung dem Meister der andern Fresken bedeutend überlegen. Seine Menschen bewegen sich natürlicher im Raume und stehen und sitzen in glaubhafteren und gefälligeren Posen. Nur an der die Calumnia bekränzenden Dienerin trat, wie gesagt, ein Fehlgriff in dieser Beziehung hervor. Die in unzähligen, zarten Falten sich den Leibern anschmiegenden Florgewänder sind mit gleichsam stofflicher Feinheit wiedergegeben. Bezüglich der Proportionen, besonders am Verhältnis des Hauptes zum Rumpfe fällt ebenfalls jene an den Fresken der Gengaschule beobachtete Dissonanz auf, die wir als einen schlimmen barocken Zug bezeichnen müssen. Die Leiber erscheinen zu stark in die Höhe gereckt, der Kopf ist zu klein gebildet. Auch einzelne Bewegungsmotive zeigen den Sturmschritt des Barock. Das Kolorit ist ein wenig stumpf, was aber in der Hauptsache die Übermalung verschuldet haben mag. Die Modellierung der Gestalten in Licht und Schatten ist ungleich kraftvoller und plastischer, als wir sie auf den andern Fresken des Saales wahrnahmen. Dort überwog der Kontur das plastische Moment.

All' die aufgewiesenen Stilqualitäten deuten untrüglich auf die Schulrichtung Giulio Romanos hin. Um dies zu beweisen, betrachten wir, ohne uns auf eine Untersuchung seiner übrigen Tafelbilder einzulassen, eins der für seine Auffassung der Antike ganz besonders typischen Ölgemälde, nämlich das in der Pittigalerie befindliche Bildchen „Apollos Tanz mit den neun Musen". (Abb. 261).

Hier begegnet uns derselbe dem antiken Frauenkostüm nachgeahmte Gewandtypus mit seinem malerischen Gefältel und seinem, den schwellenden Körperformen blühender Gesundheit angepaßten Schnitt. Bei Giulio Romano haben diese Gewänder meist seitliche Schlitze; sie sind bei ihm etwas reicher gerafft und bilden an den Hüften einen aufgebauschten Überwurf. Auf dem Musenbilde sind die Schulterteile zusammengeknüpft. Nur Urania hat große Agraffenknöpfe. Der Raffaelschüler bildet die Gewandfalten etwas gröber und knittriger als der Imperialemeister und läßt sie mehr mit glatten Flächen abwechseln. Dieser ordnet sie mehr parallel und enggedrängt nebeneinander und bildet sie zarter und weicher. In der Schürzung des Peplos verfährt er etwas freier. Dagegen stimmen die Werke beider Künstler in der Modellierung und im Konturenzug der nackten Körperformen miteinander auffallend überein. Vorzugsweise die Fuß- und Handbildung ist die gleiche. Nur formt Giulio Romano im allgemeinen Arme und Beine seiner Gestalten etwas voller. Auf dem Musenbilde haben die Köpfe im ganzen und großen die richtige Proportion zum ganzen Körper. Doch entdecken wir auch hier

einige Mädchenhäupter, deren Kleinheit bemerkenswert ist, so z. B. jener der Muse Euterpe, die auch eine antikisierende Haarfrisur trägt, wie wir sie an der Calumnia und ihren Gefährtinnen beobachtet haben. Daß der Calumniamaler Giulio Romano zum Vorbild nahm, geben uns die zeichnerischen Entwürfe dieses Meisters an die Hand. Wir stützen unsern Vergleich auf eine kleine Auswahl derselben, die Hermann Dollmayr in seiner Studie „Raffaels Werkstätte" zusammengestellt hat.[115]) Es sind dies Giulios Originalskizzen für die von Primaticcio im Palazzo del Tè in Stuck ausgeführten „Triumph des Kaisers Sigismund" (Louvre, A. Braun, Nr. 288), ferner das Blatt „Tanzende Faune und Bacchanten" (Louvre, Braun, Nr. 283), „Apollo und die Musen" (Albertina, Braun, Nr. 121) und der Entwurf für das ehemals in der casa Torelli zu Mantua befindliche Fresco: „Das Urteil des Midas" (Albertina, Braun, Nr. 122).



Braun.

Abb. 261. Giulio Romano: Apollos Tanz mit den neun Musen.

Ganz allgemein betrachtet, treten uns auf diesen Handzeichnungen Gestalten entgegen, welche in ihren stilistischen Eigenheiten viele ähnliche Züge mit unserm Calumniagemälde gemein haben. In Giulio Romanos Frauen und Männern sind unverkennbar die Vorbilder für diese hochaufgeschossenen Staturen mit ihren merkwürdig kleinen Häuptern und für das der Formenwelt der Antike entlehnte Beiwerk zu erblicken. In erster Linie zeigt die Skizze „Tanzende Faune und Bacchanten" analoge Gewandmotive, stürmische Posen und kecke „scorti". Ja, wir entdecken sogar Gesichter auf diesen Studienblättern, die der Imperialemeister von diesen Vorlagen „gleichsam „abgeschrieben" zu haben scheint. Man vergleiche z. B. das Profil der „Invidia" mit der zurückgewandten, einen Sack tragenden Frau, die auf dem Triumphzuge des Kaisers Sigismund (Abb. 262) zwischen den Kriegern einhergeht. Auf dem Calumniafresco erscheint diese charakteristische Gestalt nur im Gegensinne bewegt. Die Gesichtsbildung des Königs Midas ähnelt dem rechts

neben jener Lastträgerin marschierenden Krieger. Ganz denselben Kopftypus hat die Hauptperson der Romanoskizze: „Das Urteil des Midas“. (Abb. 263.) Hier gleicht die Männergestalt mit den Eselsohren, mit der etwas eingedrückten Nase und der eckig vortretenden Jochbeinpartie dem König des Calumniabildes aufs Haar.

Dem Imperialemeister scheint also nach alledem ein Karton Giulio Romanos vorgelegen zu haben. Daß Raffaellino dal Colle der Urheber der Calumniadarstellung war, wird durch einen Vergleich seines Schaffenswerkes bestätigt. Greifen wir aus der großen Reihe seiner Bilder den besprochenen Tempelgang Mariens (in Città di Castello) (Abb. 178) heraus! Und zwar genügt es hier, den Blick auf eine besonders typische Gestalt zu richten, die der Künstler aus seinem Gemälde mit geringfügigen Abänderungen auf das Villenfresco einfach übertragen zu haben scheint. Man fasse die stark verkürzte Figur ins Auge, die links neben dem mit seinem Gefolge aus der Tempelpforte heraustretenden Priester am Boden hockt. Ihre Beine sind gespreizt, das rechte ist in der Schwebe ausgestreckt, das linke stützt sich auf die Treppenschwelle auf. Man denke sich die umhüllenden Gewänder hinweg, so hat man genau dieselbe Stellung vor Augen, die der zu Füßen der Calumnia hingesunkene Jüngling einnimmt. Auf Raffaellinos Tafelbilde hält die Figur ein Buch auf dem Knie, in der emporgehobenen Rechten einen Federkiel, um etwas einzuschreiben. In dieser Funktion besteht die einzige Abweichung von der Gestalt des „Innocente“ der Imperiale. Die Haltung des auf einem nervigen Halse sitzenden Hauptes und der Gesichtsschnitt beider Gestalten ist auffallend ähnlich. Es ist genau derselbe, etwas hohlwangige Typus mit vortretenden Backenknochen, der geraden Nase und den großen starren Augen usw. Denkbar wäre es, daß Genga seinem Freunde Raffaellino dal Colle die Grundidee für das Calumniabild angegeben hat. Der Urbinate kannte dieses Sujet von seinem Lehrer Signorelli her, der es bekanntlich im Palazzo Petrucci in Siena ausgeführt hatte.[116]) Oder er folgte vielleicht Albertis Aufforderung an die Künstler, dieses Thema zu behandeln (Lib. III).

In kompositioneller Hinsicht stimmen Gengas und Raffaellinos Werke oft so merkwürdig überein, daß man nicht klar entscheiden kann, wer von beiden Künstlern der gebende und wer der nehmende Teil war. Diese Wahrnehmung haben wir schon an der Heilandsgestalt (Abb. 143) des Gengawerkes in Santa Caterina (Rom) und am verklärten Christus von Raffaellinos Altargemälde in Citerna (Abb. 179) gemacht. Schließlich vergleiche man noch die Gestalt des „Innocente“ auf dem Calumniafresco mit dem sitzenden Täufling auf Girolamos Katechumenentaufe in Bergamo (Abb. 155).

Die beiden in den Seitenkompartimenten der Scheinarchitektur

neben der Calumniagruppe einher wandelnden Weiber sind nicht, wie Mancini meint,[117]) als Allegorien des Frühlings und des Winters aufzufassen, sondern sie stehen in innerer, gedanklicher Beziehung zur Komposition des Mittelstückes. Es sind nämlich die in Lucians Beschreibung der Calumnia „Reue“ und „Wahrheit“ genannten Frauen. Ganz der hergebrachten Auffassung entsprechend, ist die letztere als ein jugendliches, nacktes Weib dargestellt, welches seinen linken Arm mit emporgestrecktem Zeigefinger erhoben hat. Der rechte wird in zurückweisender Geste bewegt. Sie trägt ein spinnenwebenfeines, von einem gelben Gürtel lose zusammengehaltenes Schleiergewand, das in zartem Gefältel den jugendlichen Leib umwallt und seine knospenden Formen durchschimmern läßt. Das



Braun.

Abb. 262. Guilio Romano: Szene aus dem Triumphzug des Kaisers Sigismund.

blonde Haar ihres dem Beschauer zugewandten Hauptes ist wiederum in antiker Weise angeordnet und mit einem weißen Bande umwunden. Die Enden desselben flattern im Luftzuge. Die Formengebung der Figur, die in rascher Bewegung an die Hauptgruppe herantritt, weist dieselben Stilqualitäten auf, wie sie uns an jener entgegentraten. Daß sie ebenfalls von Raffaellino dal Colle geschaffen wurde, läßt sich überdies durch Typenvergleichung nachweisen. Auf des Meisters schon oft genanntem Altarwerk in Citerna (Abb. 179) zeigt der Erzengel Michael, der den Erbfeind niedertritt, denselben, wenn auch ein wenig voller gebildeten Gesichtstypus.

Das Gegenstück zur Allegorie der Wahrheit, die Reue (Abbildg. 256) trägt ein violettes Untergewand und darüber einen auf

der linken Schulter zusammengeknüpften, crêmegelben Mantel, der den linken Arm und die Brust z. T. frei läßt. Ein haubenartiges, weißes Tuch bedeckt ihr Haupt. Ihre linke Hand ist über die den Mantel raffende Rechte gekreuzt. Ihr im Profil sichtbares Antlitz ist sanft geneigt. Ihr Gang ist etwas schleppend und zaghaft. Man könnte vor dieser prächtigen Gewandfigur vielleicht an Raffaellinos Urheberschaft denken. Allein die Ausführung, besonders die mehr flächenhafte Gewanddraperie, weist viel mehr auf die Art den Gengaschule, etwa die Menzocchis hin (vgl. Abb. 162).

Den Mantel des zwischen den beiden Saalfenstern eingebauten Kamines ziert ein gelbingelb gehaltenes Chiaroscuro, das die ephesische Artemis mit zwanzig Brüsten darstellt. Ihr Hermenfuß steht auf einem aus vier Staffeln aufgebauten Podium. Sie trägt auf ihrem, mit einem weißen Tuche umwundenen Haupte ein dorisches Tempelchen. Auf ihren ausgestreckten Armen sitzt je ein Löwe. Dem aus ihrem Unterleibe herauswachsenden Steinfuß sind in vier übereinander angeordneten Reihen je drei Fabeltiere mit Adlerköpfen, drei Kamele, drei Stiere und drei Zebras eingefügt.

Es erübrigt noch, die bereits erwähnten, über den Seitenpforten der Scheinarchitektur die quadratischen Blenden zierenden Chiaroscuri in Augenschein zu nehmen. Sie sind offenbar als Nachahmungen von Stein- oder Stuckreliefs aufzufassen.

Die Bildchen der Rückwand zeigen folgende Sujets: Linkerhand erblickt man Diana, in schreitender Stellung, mit einem antiken, vom Winde zurückgewehten Gewande bekleidet. Mit der Rechten stützt sich die Göttin der Jagd auf die Lanze, die Linke hält einen Windhund an der Leine.

Das Pendant stellt in Vorderansicht Venus dar, die ihr Faltengewand am Schoß emporrafft. Neben ihr steht eine große Amphora. Die andere, freie Hand der Liebesgöttin umspannt einen Bogen, den sie dem einen Pfeil in der Rechten haltenden, geflügelten Amor überreichen will.

Linke Seitenwand: 1. Neben einem knorrigen Baumstamme sitzt eine schlummernde Frau, mit dem linken Arme sich auf einen Ast stützend. Ihre Rechte ruht auf einer Amphorenöffnung. Links neben der Schläferin steht, betrübt zu ihr aufblickend, ein geflügelter Eros, der sich an den Henkel des Gefäßes lehnt. Über der Gruppe schwebt in der Luft ein geflügelter Genius, der dem schlummernden Weibe einen Lorbeerkranz aufs Haupt drückt. Linkerhand sitzen zwei, ebenfalls auf Amphoren gestützte Frauen in antiken Schlitzgewändern. 2. Auf dem Gegenstück erkennt man eine sitzende Flora (Abb. 257), ihre Rechte in beredter Geste ausstreckend, während sie in der Linken ein mit Früchten und Blumen gefülltes Horn hält. Hinter ihr eine Frau, unter deren erhobenem

Arm ein Knabe sichtbar wird, der auf sie zukommt. Ein eilig herbeispringendes Mädchen in faltenreichem Gewande führt ihn an der Hand. Mit der Linken ergreift sie einen Zweig, den ihr der auf einem Baume hockende, geflügelte Amor darreicht.

Rechte Seitenwand, links: Auf einem von zwei Panthern gezogenen, thronartigen Wagen sitzt ein junges Weib, Ariadne, in lässiger Haltung, seine Rechte auf die Seitenlehne legend, seine Linke ausstreckend. Über ihrem Haupte fliegt in Kontrapoststellung ein Genius, der einen Lorbeerkranz in Händen hält. Amor lenkt die wilden Zugtiere und treibt sie mit einem in der Linken geschwungenen Stabe an. Hinter dem Gefährt wandelt eine Amphorenträgerin.



Braun.

Abb. 263. Giulio Romano: Urteil des Midas.

Das letzte Chiaroscuro läßt uns rechts neben einem Baume eine auf einem Steinsitze thronende Königin in Profilstellung schauen. Mit dem linken, ein Szepter haltenden Arme stützt sie sich auf einen Baumast. Ihr rechtes Bein hat sie über das linke geschlagen. Ein antikes Gewand umhüllt ihre Gestalt. Mit der Rechten krönt sie mit einem Lorbeerkranz eine vor ihr in demütiger Haltung kniende Frau, die ihr die Hände bittflehend entgegenstreckt. Links stehen zwei nach antikem Brauch gewandete Zuschauerinnen unter Bäumen.

All' diese Kleinmalereien, die in dekorativem, sicherem Zuge hingestrichen sind, zeichnen sich durch treffliche plastische Modellierung aus. Ihre sonstigen stilistischen Eigenheiten, so die langgestreckten Gestalten mit kleinen Köpfen, die streng antikisierende

Gewanddrapierung usw., bieten hinreichende Parallelen zu den Stilqualitäten des Calumniafrescos dar, so daß wir wohl nicht fehl gehen, wenn wir sie Raffaellino dal Colle zuschreiben.

Die durch Stege abgegrenzten, quadratischen Plafondfelder zeigen abwechselnd weiße, von vier goldenen Sternen umgebene Binden (?), drei goldene Sonnen auf blauem Spiegel, oder drei goldene Donnerkeile auf rotem Grunde.

* * *

Wenn ich an dieser Stelle die Ergebnisse dieses Kapitels zusammenfasse, so ist folgendes hervorzuheben: Mit Thodes skizzenhaftem Reisebericht verglichen, hat meine stilkritische Untersuchung der Imperialefresken ein wesentlich anderes Bild der Arbeitsverteilung auf die verschiedenen, von Vasari genannten Meister ergeben. Hierbei ist versucht worden, durch Berücksichtigung ihrer übrigen, für mich erreichbaren Werke die Eigenart eines jeden dieser Eklektiker zu charakterisieren.

Im entwicklungsgeschichtlichen Sinne sind die Gemälde für die kunsthistorische Forschung insofern anziehend, als sie veranschaulichen, wie ein Abglanz der von Raffael und seiner Schule geschaffenen Formenwelt aus der römischen Capitale in eine abgelegene Provinz hinüberstrahlt, und hier in ländlicher Abgeschiedenheit die Vermittler jener Kunstweise zu einzelnen Schöpfungen anregt, die jenem vorbildlichen, hohen Ideale nahe zu kommen suchen.

Vom Standpunkt einer praktischen Ästhetik aus betrachtet, sind die meisten dieser Imperialefresken Belege für die noch viel zu wenig erkannte Tatsache, zu welcher Vergewaltigung des freien künstlerischen Schaffens die sogenannte Renaissance durch ihre allzu gesuchten allegorischen Beziehungen zur antiken Mythologie schließlich geführt hat. Hierbei wurde des Künstlers „ποιεῖν" am Ende darauf eingeschränkt, die von Gelehrten und Literaten angegebenen Ideen mit einer gefälligen, bildmalerischen Form zu umkleiden.

Auf dem Gebiete der redenden Künste stellt zu dieser Geschmacksverirrung die mit gelehrtem Ballast überladene „Dichtung" jener Tage eine bezeichnende Parallele dar. Lange genug hat dieser Meltau auch unsere deutsche Kunst an der Entwicklung ihrer ureigensten Blüte verhindert, bis endlich Lessing das Unkünstlerische dieser Richtung in seinem Laokoon brandmarkte und damit einer besseren Erkenntnis wahrer Kunst Bahn brach.[118])

Die Imperialefresken sind nach alledem — bis auf wenige Ausnahmen — keine einwandfreien Kunstwerke, sondern in ihrer Art tüchtige Dekorationsmalereien. Als solche beanspruchen sie zudem insofern ein größeres Interesse, als sie typische Beispiele der illu-

sionistischen Malerei, einer Gattung sind, deren Schöpfungen zum größten Teil zugrunde gegangen sind. Der Wesenserfassung dieser Spezies möge der abschließende Abschnitt meiner Studie gewidmet sein.

□ □ □

III. DAS ILLUSIONISTISCHE DEKORATIONSPROBLEM.

Das Verlangen des Menschen, seinem Wohngemach auch den leisesten Anschein eines von der Außenwelt abschließenden Kerkers zu nehmen, führte ganz von selbst zur künstlerischen Behandlung der Wand- und Deckenflächen.[1])

Die verschiedenen Schmuckgrundsätze, die im Laufe der Stilentwicklung einander ablösten, sind zum Teil problematischer Natur und an gewisse technische Vorbedingungen gebunden. In dieser Beziehung lassen sich drei Stilgattungen der illusionistischen Dekorationsmalerei unterscheiden:

I. Stil: Die primitive Bemalung von Wand und Decke ist rein ornamentaler, und zwar zunächst flächenhafter Art. Ihre Herkunft von der Urtechnik der textilen Kunst[2]) ist klar erkennbar. Erinnerungen an sie tauchen selbst noch zu Zeiten wieder auf, in denen der dekorative Geschmack bereits höhere Stufen erstiegen hat.

II. Stil: Das flächenhafte Ornament wird ins plastische umgewandelt. Die an sich ärmlichen Mittel der Malkunst werden schließlich dazu verwandt, eine Materialtäuschung hervorzurufen.

Beide Gattungen sind einander noch insofern eng verwandt, als sie lediglich den primären Zweck der „Bekleidung", der Verzierung verfolgen. Über diese Aufgabe hinaus erhebt sich der

III. Stil: Er erwächst aus optischen Voraussetzungen und wendet sich an die Phantasie des Beschauers. Er „baut" und „pflanzt" im ideellen Raum und benützt reinornamentale Motive nur als sekundäre Elemente zur Erhöhung der erstrebten illusionistischen Wirkung. Auch der Plastik wird hierbei nur eine dienende Stellung angewiesen.

Mit diesem dritten Stil haben wir es im vorliegenden Fall allein zu tun. Seine Entstehung ist als eine Emanation aus der künstlerischen Eroberung der dritten Dimension, der Raumtiefe, auf der zweidimensionalen Fläche zu verstehen.

Leonardo da Vinci, einer der größten Illusionisten auf bildmalerischem Gebiete, hat das mit Brunelleschis und Albertis bekannten perspektivischen Experimenten erwachende Streben nach Raumvorstellung in dem knappen Leitsatze vielsagend gekennzeichnet[3]):

„Das Wichtigste in der Malerei ist, daß der sie umgebende Grund mit seinen Distanzen in die Tiefe der Wand zurückgeht.“ Diese Definition bildet eine Erweiterung der von Leon Battista Alberti gefundenen Formel[4]): „Die Bildwand ist gleich einer Glastafel, die in einem bestimmten Abstand senkrecht und gleichsinnig vor dem feststehenden Auge angebracht ist; und beim Durchmarsch durch sie tragen die in pyramidalem Zusammenlauf zum Auge kommenden Scheinbilder der Dinge ihre Figur selbst auf ihr ab.“

Das ganze Geheimnis dieser Kunsterkenntnis ist also eigentlich eine Architektonik der Malerei, ein perspektivisches Bauen im vorgestellten Raume, das auf Vervollkommung des malerischen Sehens beruht: Der genannte Stil gründet sich, wie gesagt, auf optische Voraussetzungen.

Von der abgrenzenden, umschließenden Funktion des Rahmens kommt die erste Anregung.[5]) Sein optischer Kontrast suggeriert gleichsam dem stereometrisch sehenden Auge die Vorstellung, als blicke es durch ein Fenster oder durch ein Tor hindurch, das besonders, wenn es dunkel gefärbt ist, ohne weiteres die umschlossene, lichtbestrahlte Szene räumlich zurückweichen läßt. Mit der Erkenntnis dieses Phänomens ist der Pfad der illusionistischen Dekoration betreten. Die Aufgabe der Wand und Decke, Räume zu schließen, wird am Ende ganz hinweg geleugnet. Vermittels malerischer Täuschungen werden ihre Mauerflächen für das Auge scheinbar geöffnet, und der wirkliche Raum wird demnach mit einem von der Phantasie vorgestellten ideellen, etwa auch mit dem neutralen einer fingierten landschaftlichen Umgebung, in Verbindung gesetzt. So entstand die Perspektivmalerei der sogenannten „Quadratura“ oder der „perspective curieuse“.[6]) Es ist dies also eine künstlerische Ausdrucksform, die im Grunde genommen allerdings eine Materialtäuschung erzeugen soll, die aber, wie Konrad Lange überzeugend dargelegt hat, durchaus ästhetisch berechtigt ist[7]): „Man könnte eine solche spielende Täuschung ganz gut unter dem Begriff der bewußten Selbsttäuschung fassen.“

Das Werden dieser Kunstgattung, die neben vielen schönen, wertvollen Werken freilich auch manche geschmacklose Künstelei geschaffen hat, möge in diesem Abschnitt verfolgt werden. Von vornherein muß ich bemerken, daß bei diesem genetischen Versuch leider keine erschöpfende Behandlung des anziehenden Themas durchgeführt werden kann, zumal unzählige Beispiele jener Art vernichtet sind. Es können hier also nur solche Berücksichtigung finden, die ein glückliches Geschick der Nachwelt aufbewahrt hat. So weit sie mir bekannt geworden sind, habe ich es versucht, ihre orga-

nische Bedeutung im Zusammenhange der Entwicklungskette zu erfassen und zu kennzeichnen.

Die frühesten, z. T. höchst gekünstelten Lösungen dieses dekorativen Problems auf italischem Boden zeitigte ums Jahr 80 v. Chr. der zweite pompejanische Stil.[8]) Seine Heimat ist der griechische Osten,[9]) wo die schon gegen Ende des fünften Jahrhunderts zu seltener Kunstvollendung erhobene Theaterdekoration für die Ausschmückung des Privathauses vorbildlich geworden war.[10])

Eine der schönsten illusionistischen Malereien pompejanischen Geschmackes (II. Stil) ist uns im Freskenschmuck der bei Boscoreale gelegenen „Villa rustica“[11]) erhalten. Hier ist besonders die eine perspektivische Wandauflösung[12]) vorzüglich zu nennen. Sie eröffnet zwischen korinthischen Pilastern einen Einblick in ein Peristyl, in dessen Mitte sich ein Rundtempelchen erhebt.

In Rom fand das System ums Jahr 100 v. Chr. Eingang und eifrige Nachahmung. Als die besten Vertreter der geschilderten Eigenart stellen sich uns die Odysseelandschaften vom Esquilin[13]) dar. Von ihnen gilt, was ich über die optische Kontrastwirkung des Rahmens gesagt habe. Dieser wird hier von der absichtlich hellrot getönten, korinthisierenden Pilasterordnung mit geradlinigem, weißem Marmorarchitrav darüber gebildet, ein Durchblick, dessen Tiefenerstreckung dadurch für den Blick gleichsam abtastbar wird, daß eine der vorderen, belichteten Pfeilerreihe homogene hintere in Beschattung dargestellt ist, wobei die ebenfalls dunkel gehaltene Fortsetzung der hellen Architrav-Stirnseite als die Untensicht einer Hallendecke erscheint. Durch diesen loggienartigen Vorbau, der durchaus den Eindruck wirklicher Architektur erzeugt, schaut man in die weiträumige Landschaft hinaus. Diese setzt sich zwar aus Einzelveduten zusammen, die aber panoramenartig ineinander übergehen.

Lange Zeit scheinen diese aus dem Wesen der Architektur abgeleiteten Grundsätze bildmalerischen Wandschmuckes vergessen gewesen zu sein, da ja die bedeutendsten Stätten seiner Blüte im Schoß der Erde, eingesargt in Schutt und Asche, dem forschenden Blick entzogen waren.

Die musivischen Gemälde und die ihnen nachahmenden tastenden Erstlingsversuche der erwachenden christlichen Primitive breiteten sich wie Teppiche an den Wandflächen hin. Die im Sujet verschiedenen Darstellungen griffen ineinander über. Man schien nicht mehr in dem als fest und unverrückbar gedachten Rahmen das einfache Mittel zu kennen, die einem bestimmten Vorgang angehörige Sphäre als selbständige Einheit abzugrenzen und zusammenzufassen. Das Auge war zu wenig geschult, sich hinter dieser gleichsam fensterartigen Öffnung eine räumliche Tiefe vorzustellen. Die

im Gotteshause wiedergeborene raumschmückende Kunst scheint sich, wenn sie keine historischen Begebenheiten darzustellen hatte, zuerst damit begnügt zu haben, auf den Wandflächen kostbare, an Ringen scheinbar verschiebbare Teppiche nachzuahmen[14]): ein Dekorationsmotiv, das bekanntlich aus der byzantinischen Kunst übernommen wurde, und das noch sehr lange, selbst noch in der Zeit der Renaissance, für den unteren, dem Fußboden benachbarten Wandfries in Anwendung kam.[15])

Das Motiv der Einrahmung durch Säulen trat im Trecento zwar hin und wieder, jedoch nur in flächenhafter Auffassung, ohne Absicht auf illusionistische Wirkung auf.[16]) Erst vor Giottos Freskenzyklus in der Oberkirche zu Assisi möchte man glauben, daß jene Zimmerdekorationen der Antike nicht gänzlich vergessen waren, daß vielmehr eine Erinnerung an sie in der Tradition fortgelebt habe. In Assisi ist nämlich die Gliederung der unteren, etwa um einen Meter vortretenden Wandfläche ganz ähnlich wie jene der esquilinischen Landschaften gestaltet. Ungefähr ein Drittel der Wand nimmt unten der Sockel ein, der mit einer Vorhangdraperie bemalt ist. Ein Konsolenfries, der in perspektivischer, wenn auch nicht ganz fehlerfreier Verkürzung gezeichnet ist, grenzt diesen unteren Streifen ab. Auf seinem Gurtgesimse fußen in weiter Stellung zierlich gewundene, nach Art der Kosmatenmosaiken dekorierte Säulchen. Sie scheinen infolge ihrer richtigen Licht- und Schattenbehandlung plastisch vor die Wand zu treten und tragen einen in seiner Untensicht mit Kassetten gezierten Architrav, den ein perspektivisch gezeichneter Konsolenfries bekrönt. In dieser Scheinarchitektur des also auch auf dekorativem Gebiete neuschöpferischen Giotto haben wir ein frühes Beispiel der „Quadratura" zu erkennen. Es waren von dieser Wiedererweckung des bildmalerischen Illusionismus aus nur noch wenige, immerhin bedeutsame Erkenntnisse zu erringen, bis die Malkunst so weit kam, die Funktion der abschließenden Wand völlig hinweg zu leugnen und sie scheinbar zu erschließen.

Einige höchst beachtenswerte nachgiotteske Freskenreste aus Florenz gehören bereits dieser fortschrittlichen Stilrichtung an. Guido Carocci, dem wir ihre Bekanntmachung verdanken,[17]) ist das problematische Moment dieser Wanddekorationen entgangen. Er hat sie nur auf ihre positive Auffälligkeit hin beschrieben.

Das erste der jetzt im Museo von San Marco (Florenz) befindlichen Fragmente stammt aus einem der Häuser der altflorentinischen Patrizierfamilie Passetti. Nach ihm zu urteilen, waren die Wandflächen des betreffenden Zimmers derart eingeteilt, daß ihre untere Hälfte ein gemalter, umlaufender Teppichbehang einnimmt, der in regelmäßigen Abständen von Bändern gerafft wird. Diese sind an fingierten Ringen befestigt. Der obere Saum der Draperie besteht

aus einer mit geometrischen Figuren geschmückten Bordüre, in die überdies Sprüche „eingewebt“ sind. Hinter und über dem Vorhang wachsen Bäumchen auf, deren abgerundete Silhouetten sich scharf von dem als Himmel gedachten blauen Grund abheben. Unter ihren Kronen tummeln sich Finken, Bachstelzen und andere Singvögel.

Noch mehr ist der illusionistische Charakter auf einem aus dem Wohnhause der Davanzati herrührenden Frescostück ausgeprägt. Es zeigt einen Sockel, dessen quadratische Zierfelder mit weißen heraldischen Lilien dekoriert sind, und der nach oben von einer Gesims-



Alinari.

Abb. 264. Piero della Francesca: Votivbild des Sigismondo Pandolfo Malatesta. (Rimini.)

platte abgeschlossen wird. Auf ihr steht ein durchsichtiges Drahtgitter, hinter dem in gleichmäßigen Abständen kugelförmige Baumkronen ins Himmelblau emporragen. Ein oberer (früher), an den Plafond des Gemaches angrenzender Fries, der in den Zimmerecken jedenfalls auf gemalten Pfeilern oder Säulchen auflag, bildete den rahmenartigen Durchblick.

Erscheint an den eben geschilderten Fragmenten die perspektivische Raumerweiterung in tektonischer Beziehung noch etwas naiv und unbeholfen, so tritt uns auf einem dritten, das der Casa dei Catellini da Castiglione angehörte, eine Scheinarchitektur entgegen, deren illusionistische Wirkung nichts mehr zu wünschen übrig läßt.

Sie stellt eine Kreuzgangarkade mit gotischen Knospenkapitellsäulen und Spitzbögen dar, durch welche der friedliche Klostergarten herein zu blicken scheint. Man merkt, wie mächtig noch die treibenden Ideen der neuerwachenden raumschmückenden Kunst aus dem religiösen Leben der Zeit herüber strömen. Die in der Hauptsache für Kirchen und Klöster schaffende junge Kunst hat noch das Übergewicht, und sie überträgt ihr dekoratives System auch in die Privathäuser.

Die endgültige Lösung des in Frage stehenden Problems bedurfte eines schöpferischen Geistes, der sein Können zu einer angewandten Wissenschaft zu erheben und durch scharfsinnige Ergründung und Formulierung der Gesetze der Linien- und Luftperspektive [18]) der Malkunst ungeahnte Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks zu erschließen vermochte. Dieser Finder neuer Pfade war Pietro di Benedetto de' Franceschi, genannt Piero della Francesca. Er faßte all' die von Künstlern wie Andrea del Castagno, Paolo Uccello und Domenico Veneziano in anspruchsloser Forscherarbeit entdeckten Kompositionsmittel zu einem System zusammen, ohne dessen Grundlage das Schaffenswerk nachfolgender Großen, wie Andrea Mantegna und Melozzo da Forlì, nicht denkbar wäre. In seinem Votivbilde des Herrn von Rimini (Abb. 264) schuf er das in der Kunstgeschichte erste einwandfreie Beispiel einer illusionistischen Wandauflösung. Das Fresco bildet die Sopraporte der in das Hauptschiff des Tempio Malatestiano führenden Tür der Reliquienkapelle und zeigt Sigismondo Pandolfo Malatesta als Stifter in knieender Stellung vor seinem Namens- und Schutzpatron, dem hl. Sigismund.

Auch Piero de' Franceschi geht wie die primitiven Perspektiviker von der dem Rahmen eigentümlichen, raumbildenden Formkraft aus. Er komponierte seine Darstellung in eine auf die marmorne Fascienumrahmung des Türgewändes aufsetzende Corniche hinein, die in naturalistischer Treue in grauer Steinfarbe mit plastischen Hochrelief-Arabesken dekorierte Marmorbalken nachahmt. [19])

Der ursprünglichste Eindruck, den dieser Rahmen auf den Beschauer macht, ist der eines Durchblickes auf eine Bühne. Seine Schmalseiten überschneiden mit ihren Senkrechten die Horizontalen des als Steinplattengefüge gedachten Paviments. Sie wandeln diese also in verschiedene Zonen eingeteilte Fläche in eine Ebene um und lassen sie vor unserm Blicke räumlich zurücktreten. Als illusionäre Zurückschieber wirken hierbei die beiden rechterhand im Vordergrunde in Kontrapoststellung hintereinander lagernden Windhunde, deren lichte bzw. dunkle Färbung noch obendrein mit kluger Absicht als Distanzträger benutzt wird. Linkerhand erhebt sich auf einem tiefer gelegenen Bodenabschnitt ein mit kostbarem Barokat-

teppich bedecktes Podium, auf dessen unterster Stufe ganz vorn der fürstliche Orant kniet. Tiefer und höher im vorgestellten Raume thront der königliche Heilige. Die also gleichsam abtastbare Tiefe der Schaubühne ist nicht beträchtlich. Da muß eine illusionistische Raumerweiterung nachhelfen.

Der Hintergrund öffnet sich in einer Loggia, von der man nur zwei korinthische, mit Kannelüren dekorierte Pilaster und das von ihnen getragene Gebälk erblickt, weil der prospektartige Rahmen die rechts und links belegenen Pilasterintervalle zur Hälfte verdeckt. Hierdurch wird die Vorstellung erweckt, als ob sich die homogenen Bauglieder der Halle hinter dem Rahmen fortsetzten. Aus dem zwischen die Pfeiler eingespannten, türartigen Rahmen schweift der Blick auf eine (jetzt zerstörte) weiträumige Landschaft mit tiefem Horizont und in den unermeßlichen Luftraum des Himmels hinaus. Die illusionistische Wirkung dieser Wandauflösung wird noch durch ein dunkelgefärbtes Kranzgewinde erhöht, das sich unterhalb der Architravabschlüsse von Kapitell zu Kapitell spannt, und dadurch, daß die Gestalt des Herrn von Rimini als Profilsilhouette in der Mitte vor dem Ausblick den Horizont überschneidet. An einem so typischen Beispiele wie dem vorliegenden wird das Prinzip der von der perspektivischen Raumdarstellung herkommenden Illusionsmalerei vollkommen klar. Sie greift in das Bereich der Schwesterkunst Architektur und überträgt ihren optischen, auf Licht- und Schattenkontrast beruhenden Effekt aus der Wirklichkeit auf die Wandflächen des kirchlichen oder profanen Raumes.

Das seit Brunelleschis vorbildlichem Vorgang von den Renaissancebaumeistern mit Vorliebe verwendete architektonische Gebilde der Loggia wird so recht eigentlich das Lieblingsmotiv der illusionistischen Malerei. Insbesondere aus den einer reizvollen Naturumgebung durchaus entsprechenden Normen der italienischen Villenbaukunst und später auch aus jenen der Gartenarchitektur strömen der Innendekoration des 16. Jahrhunderts die mannigfachsten und fruchtbarsten Ideen für fingierte Raumerweiterungen zu. — Auf Piero degli Franceschis Malatestabilde ist es noch die in strengem Klassizismus geradlinig abgeschlossene Pfeilerhalle, welche die scheinbare Verbindung mit der Außenwelt vermitteln soll. Nicht unwahrscheinlich ist es, daß sich der Maler hierbei von Albertis der Antike nachgeahmten ernsten Formensprache beeinflussen ließ. Bald aber begegnen wir an den Scheinarchitekturen dieser neuen raumschmückenden Kunst auch der aus der christlichen Architektur des Mittelalters adoptierten, säulengetragenen Rundbogenarkade.

Der geistige Erbe Piero degli Franceschis auf diesem dekorativen Felde des perspektivischen Bauens im ideellen Raume ist dessen Schüler, Melozzo da Forlì. Ihm nahe verwandt ist der um acht

Jahre ältere Andrea Mantegna. Ob ein Abhängigkeitsverhältnis, und welches zwischen diesen beiden Künstlern bestanden hat, hat die Forschung noch nicht aufklären und entscheiden können. Die Untersuchung dieser Kontroverse hat uns im vorliegenden Falle natürlich nicht zu beschäftigen.[20]) Das eine ist jedenfalls gewiß, daß beide Maler, die in gleichem Maße an der Lösung des bewußten dekorativen Problems beteiligt waren, viele ähnliche Züge in ihren Bestrebungen aufweisen.

Im Freskenschmuck der Camera degli Sposi[21]) (1474) im Castello di Corte zu Mantua stellte der Hofmaler der Gonzaga ein Kunstwerk vor die Augen der staunenden Zeitgenossen, das bisher nicht seinesgleichen gehabt hatte.

Ein höchst bescheidener, quadratischer Raum, der durch zwei nach Norden und Osten zu sich öffnende Fenster sein Licht erhält, war ihm zur Ausmalung überwiesen worden. Das Deckengewölbe des Gemaches war niedrig und flach genug. Zwölf in den Plafond einschneidende Stichkappen hätten einem Künstler der früheren Generation in halbkreisförmigen Wandlünetten, in sphärischen Dreiecken und konkaven Gewölbezwickeln die gewohnten Flächen dargeboten, seine ornamental abgrenzende und figural ausfüllende Tätigkeit daran auszulassen. Er hätte wohl auch ohne Zweifel in hergebrachter Weise die übliche Wandgliederung in Sockel, Mittelstück und Fries einfach wiederholt, Wand und Decke also lediglich nach dem bekannten, uralten Prinzip der die Mauerfläche verkleidenden Verzierung behandelt.[22]) Mantegna aber wird in dem an sich armseligen Raume zum Dichter, dessen Phantasie mit schöpferischer Zauberkraft das enge Gemach erweitert und in einen von Licht und Luft durchflossenen, der Natur sich erschließenden Wunderbau verwandelt. Und was die Hauptsache ist: Er denkt das Gebäude, das er im Bilde aufführt, als organisches Ganze, das sich mit seinen tragenden und getragenen Teilen zu harmonischer Gesamtwirkung zusammenschließen soll. In der Ausführung scheitert allerdings dieses Wollen z. T. an der mangelnden Kenntnis konstruktiver Gesetze, besonders der Grundsätze der Statik. In dieser Beziehung möchte ich mich lieber nicht Kristellers, sondern Schmarsows Auffassung anschließen. Ich führe also hier seine andeutenden Beobachtungen näher aus.[23]) Auf einem schmalen, ringsumlaufenden Marmorsockel erheben sich zwölf, mit skulpierten Arabesken dekorierte Pilaster. Diese sind jedoch im Verhältnis zu der als Steinrippenwerk vorgestellten Decke wenig körperhaft und stabil gebildet. Außerdem sind sie nicht mit den offenbar als Kapitelle aufzufassenden, gemeißelten Zwickelkonsolen organisch verbunden. Es ergibt sich also aus diesem Mißverhältnis der illusionistischen Malerei zur konstruktiven Anlage des Raumes ein Widerspruch. Der

Künstler möchte zwar den Eindruck erzielen, als werde die Decke von den Pilastern getragen. Diese Aufgabe erfüllen aber tatsächlich, wie auch schon vor der Bemalung des Zimmers, die plastisch gebildeten Peducci, auf welche die Gewölbeauflager aufsetzen. Aus Kristellers ausführlicher Beschreibung, des Plafonds, auf die ich hiermit verweise, greife ich nur die wesentlichen Züge heraus, die den problematischen Charakter des genannten Mantegnawerkes behandeln. In die in grauer Steinfarbe plastisch gemalten Zwickelumrahmungen sind runde, mit Cäsarenbildnissen geschmückte Medaillons eingefügt, die von Putten getragen werden. „In dem durch die oberen Randleisten der Zwickelfelder gebildeten Vierecke in der Mitte des Spiegelgewölbes öffnet sich die Decke in einem (gemalten) Runde, das mit einer Marmorbrüstung versehen ist und außen und innen durch spielende Putten und herabschauende Frauen belebt wird.“ [24]) Dieses die hypäthrale Luke umschließende Mittelstück des Gewölbescheitels hat man sich also nach alledem als kompakte, wuchtig lastende Mauermasse vorzustellen. In Wirklichkeit ausgeführt, würde eine solche Deckenanlage einen wenig stabilen Eindruck machen. Ihr Einsturz wäre wohl auch unausbleiblich. Es fehlt eben, wie Schmarsow richtig erkannte, zwischen dem tragenden Rippennetz und dem in die fingierte Luft aufragenden, offenen Zylinderaufbau ein konstruktiv vermittelndes Bauglied. Man muß jedoch vom entwicklungsgeschichtlichen Gesichtswinkel aus diese erste illusionistische Untensicht einer Plafonddekoration betrachten. Im Rückblick auf vorhergegangene, derartige Versuche der raumschmückenden Kunst ist Mantegnas Entwurf jedenfalls als ein Bewunderung verdienender Fortschritt, als eine kühne Schöpfertat anzusehen, die lange Zeit vorbildlich auf die Nachfolger gewirkt hat.

Sieht man von den hervorgehobenen konstruktiven Mängeln dieser Scheinarchitektur ab, so ist der illusionistische Gesamteindruck, den der Freskenschmuck der Camera degli Sposi auf den Beschauer macht, der eines luftigen Pavillons, dessen Standort man sich auf der aussichtsreichen Gartenterrasse eines Villenparkes zu denken hat. Auf diesen schaut man denn auch an der West- und Ostwand unter den zurückgeschlagenen, kostbaren Teppichen hinaus, die an Eisenstangen vermittels Ringen verschiebbar erscheinen. Die beiden andern Arkaden des Belvedere sind dagegen durch zugezogene Vorhänge von der Außenwelt abgeschlossen. Vor dem einen der offenen Ausblicke sehen wir den Herrn von Mantua im Kreise seiner Familie sitzen. Er und seine Gemahlin und einige seiner Getreuen befinden sich im Innern des Lustzeltes; die andern Personen der Gesellschaft stehen draußen auf der Gartenterrasse. — Es ist richtig, daß Mantegna in der figuralen Belebung dieses illusorischen Raumes der Gattung des historischen Porträtgruppenbildes ganz neue Komposi-

tionsmöglichkeiten erschloß. Das kulturgeschichtliche Moment dieses dekorativen Kunstwerkes ist jedoch bisher allen seinen Interpreten entgangen. Das von unzähligen zeitgenössischen Dichtern und Schriftstellern in gebundener und ungebundener Rede gepriesene „glückselige Leben auf der Villa“, dessen poesievoller Naturromantik die Renaissancemalerei viel mehr an bedeutsamen Anregungen und typischen Zügen verdankt, als man bisher erkannt und geahnt hat, findet hier eine sinnige, künstlerische Verherrlichung. Wir erblicken einen Fürsten, fern von den drückenden Geschäften und Verpflichtungen seines Herrscheramtes, behaglicher Muße hingegeben, umringt von seinen Lieben, auf dem stillen, weltentrückten Grund und Boden einer seiner friedlichen Lieblingsschöpfungen, im Bannkreise seiner Villa. Von ihr aus schaut er mit Befriedigung über ein lachendes, blühendes Land. Drüben von einer luftigen Bergeshöhe blinkt ein zweites Lustschloß, das sein eigen ist, mit seiner schimmernden Front herüber. Unwillkürlich erinnert man sich daran, daß der Herr von Mantua ein eifriger Villenerbauer großen Stiles war, an deren künstlerischer Ausstattung Mantegna ebenfalls, wie wir bereits hörten, beteiligt gewesen ist.[25]) Hier mag er ähnliche problematische Motive behandelt haben.

So war ferner auch z. B., worauf Kristeller aufmerksam gemacht hat,[26]) der vernichtete Freskenschmuck der Sakristei im vatikanischen Belvedere (1488—1490) nach illusionistischen Grundsätzen komponiert: „ . . . an den Wänden waren Gestelle gemalt, auf denen die heiligen Geräte für den Gottesdienst, Kelche, Weihrauchfässer, Schalen, Mitren u. a. aufgestellt zu sein schienen. In der Kapelle selber war an der Decke in einer kleinen Kuppel, offenbar in perspektivischer Untensicht, eine Art Laube mit 15 Putten, die Fruchtgehänge hielten, dargestellt.“

Ein entsprechendes Motiv erblickt man in der Capella von S. Andrea zu Mantua[27]): „Das Deckenbild mit dem Gitterwerk aus gebogenen Stäben, den von Guirlanden umrahmten Öffnungen und dem Wappen in der Mitte . . .“, in denen die vier Evangelisten in starker Verkürzung sitzen. Diese Luken, in die der blaue Himmel hereinscheint, sind in Licht und Schatten plastisch modelliert; ihre Mauerdicke wird mit Hilfe der Fluchtlinienperspektive naturgetreu vorgetäuscht.

Mit Mantegnas Freskenschmuck der Camera degli Sposi berührt sich im Prinzip ungemein Melozzos Innendekoration der „Cappella della Tesoreria“ in Loreto (etwa um 1488). Hier (Abb. 265) war der Grundplan ebenfalls der, die Wandflächen des oktogonalen Raumes vermittelst einer umlaufenden Scheinarchitektur in einen Pavillon zu verwandeln. Das Villenmotiv spielt also hier sogar in den Sakralraum herein, ein deutlicher Beweis, mit welcher Vorliebe

die zugrunde gegangenen Palast- und Villenfresken jener Zeit diesen charakteristischen Bautypus verwendet haben mögen. Der Künstler faßte durch zwei Eckpilaster auf niedrigen, durch eine Balustrade verbundenen Sockeln jede Wandfläche des Oktogons ein.



Alinari.

Abb. 265. Melozzo da Forlì: Palmsonntag, Fresco in der Cappella della Tesoreria in Loreto.

„Ein Torbogen, dessen Laibung ein Kassettenmuster (in der Archivolte) zeigt, ist zwischen sie eingespannt und läßt dem Auge die Aussicht auf die Straße, auf Hügel, Städte und Wälder frei und auf die Vorgänge der heiligen Geschichte, die sich in der Landschaft

abspielen. Die agierenden Personen stehen dicht an der Balustrade, auf dem etwas tiefen Niveau der fingierten Bühne."[28]) Das ausschlaggebende Neue ist also auch hier die scheinbare Raumerweiterung: das Auge glaubt durch eine wirkliche Arkade, ein Gebilde architektonischer Solidkörper ins Freie hinauszuschauen.

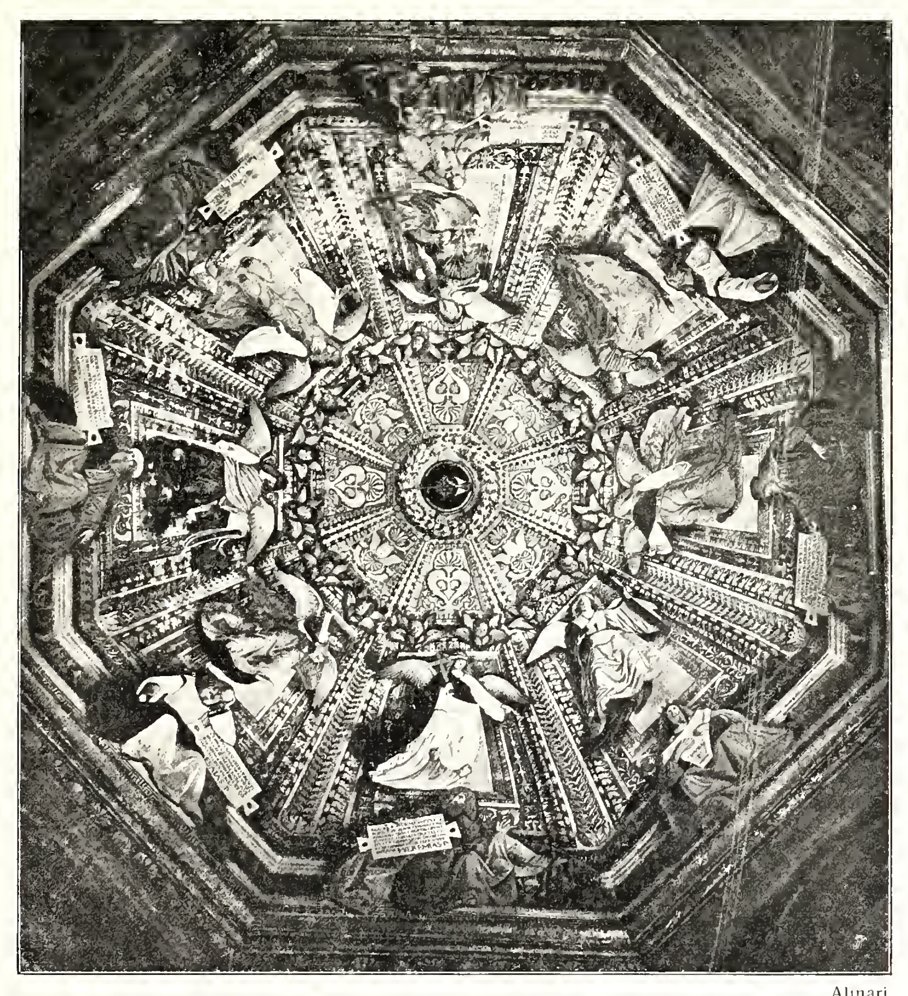
Melozzo da Forlì war neben Mantegna auch einer der ersten, welcher die Unlustempfindung, die ein niedriges, lastendes Gewölbe auf den Beschauer ausübt, durch einen Deckenschmuck von selbständigem Werte aufzuheben versuchte. Am Plafond der bereits genannten Capella della tesoreria in Loreto[29]) ist ihm die Lösung einer solchen Aufgabe glänzend geglückt (Abb. 266). Hier kragt scheinbar ein die Pavillonarchitektur der Wandflächen bekrönendes Kranzgesims in die Deckenkuppel vor, auf dem verkürzte Prophetengestalten thronen. Die Gewölbekappen öffnen sich in Fensterluken, durch welche aus dem unermeßlichen Luftraume Marterwerkzeuge tragende Engel in kühnster Untensicht in die Kapelle hereinschweben. Der Zweck dieser dekorativen Idee ist also nach Artur Weeses treffender Charakteristik[30]) eine „Abschwächung des lastenden Eindruckes der niedrigen Gewölbe". Sie wird erzielt durch „. . eine Architekturmalerei, die den tatsächlichen Abstand bis zur Decke durch optische Künste und perspektivistische Zeichnung scheinbar vergrößert und die dicke Wölbung durch eingeschnittene — auch nur gemalte — Öffnungen entlastet. Diese Mittel sprechen nur zur Vorstellung, sie schaffen keine tatsächliche Veränderung, sondern nur einen illusorischen Eindruck."

Annähernd dasselbe illusionistische Dekorationsmotiv begegnet uns am Plafond der ersten rechts neben dem Eingang gelegenen Kapelle von San Biagio in Forlì (Abb. 267). Hier sitzen ebenfalls Propheten auf dem Kuppelgesimse. In den rechteckigen Ausschnitten der eine Mauermasse scheinbar durchbrechenden Fenster stehen Putten, die Schrifttafeln an Bändern und Stäbe in den Händen halten.

Eine kompliziertere Wiederholung des loretanischen Vorbildes zeigte die zugrunde gegangene Chorkuppel von San Giovanni Battista in Forlì. Hier saßen in den Ecken des Karniesgurtes die vier Evangelisten und auf einer höheren Mauerstufe zwischen den unteren Gestalten die vier Propheten. Die perspektivischen, lukenartigen, von Engelskindern belebten Durchblicke waren ähnlich wie in San Biagio gestaltet. Im Zenith der flachen Wölbung erweiterte sich die Kuppel scheinbar in einem kreisförmigen Opaion, in dessen lichter Weite eine Schar geflügelter Cherubimköpfe vor dem blauen Himmelsgrunde schwebte.[31])

Eine an Mantegnas hypäthrale Plafondauflösung erinnernde Deckendekoration schuf Melozzo am Gewölbe der Camera della Segnatura in Rom[32]) Hier tanzen anmutig bewegte Flügelknaben,

die in starker Untensicht gezeichnet sind, auf dem plastisch in Licht und Schatten modellierten Mauerrahmen einer oktogonalen Lichtöffnung vor dem Ätherblau des Himmels einen Reigen. Sie halten dabei ein Wappen an Bändern in der Schwebe, deren Enden im Luftzuge flattern. Schmarsow hat durch seine scharfsinnige Analyse den Nachweis erbracht, daß die ursprüngliche dekorative Einteilung



Alinari.

Abb. 266. Melozzo da Forli: Kuppelfresco der Cappella della Tesoreria in Loreto.

dieser Decke, Melozzos Werk war. Raffael, der dieser schwierigen, problematischen Raumkunst weniger zuneigte, ließ zwar das erwähnte Mittelstück unangetastet. Die vier Kreisrunden, mit dem Opaion ein Kreuz bildenden Deckenauflösungen, durch die man früher offenbar ebenfalls auf kühn verkürzte, in den fingierten Luftraum projizierte Gestalten hinaus blickte, verwandelte er dagegen

in Medaillons. In ihnen heben sich nunmehr seine bekannten allegorischen Frauengestalten flächenhaft von dem einen Mosaikbelag nachahmenden Goldgrund ab. Ebenso verfuhr er mit den über den Zimmerecken aufsteigenden rechteckigen Plafondrahmen, die nach Melozzis erstem Entwurf gleichfalls Fensterdurchblicke waren. Auch das scheinarchitektonische Gerüst der Wandflächen derselben Camera — in den Zimmerecken aufwachsende, mit Grottesken des ersten Stils dekorierte Pilaster, auf denen hoch und weit geschwungene Archivolten mit perspektivisch gezeichneter Untensicht aufsetzen — verrät sich ohne weiteres als eine Erfindung des Forlivesen.

Ebenso zeugt, worauf Steinmann[33]) hinwies, die jetzt größtenteils übertünchte Wandgliederung der „Bibliotheca graeca" des Vatikan von Melozzos Urheberschaft. Die Scheinarchitektur bestand nach Chattard, der sie noch um 1766 sah,[34]) aus einer a chiaroscuro gelb-grün gemalten Ordnung korinthischer Säulen, zwischen deren Kapitellen sich Fruchtgehänge spannten; ferner aus dem darüber lastenden Architrav, Fries und Karnies. Nur der Fries, der eine durchbrochene Dockenbalustrade mit balkonartigen Ausbauten darstellt, und die sich darüber schwingenden perspektivisch gezeichneten Lünettenrahmen, durch welche man ins Himmelsblau hinausblickt, sind erhalten. Mit Blumen gefüllte Vasen und Schalen stehen auf der Bankplatte der Brüstung. „Bunte Bandschleifen, mit denen Melozzo das anmutigste Spiel zu treiben versteht, flattern über den Fenstern und umschlingen die Henkel der Vasen und sind in der Luft zu künstlichen Gebilden aufgebaut."

Die an den betrachteten Schöpfungen der beiden Begründer der „Quadratura" zutage tretenden Prinzipien schaffen nach alledem zwei Gattungen der illusionistischen Innendekoration:

1. Eine solche, die ein kompaktes, lastendes Material, ferner

2. eine solche, die ein leichtes, in der Regel der Pflanzenwelt entlehntes Material vortäuschen soll.[35])

Gemeint ist im ersten Falle die Scheinarchitektur, im andern das uralte Schmuckmotiv der Laube, der Pergola, das wir z. B. bereits an den Mosaiken von Ravenna in San Vitale und im Mausoleum der Galla Placidia antreffen.

Jene beiden Grundideen der neuen raumschmückenden Kunst waren in der Folgezeit in ihren Sujets nicht mehr zu überbieten. Nur ihre optischen Wirkungen wurden schließlich bis zur höchsten Vollendung gesteigert. Die bedeutendsten Nachfolger Mantegnas und Melozzos haben es außerdem verstanden, besonders der zweiten Spielart, dem malerischen Laubenmotiv, durch liebevolles Naturstudium und durch Nachahmung der wieder erschlossenen römischen und pompejanischen Wanddekorationen neuen Reiz zu verleihen.

Auch die Gattung der Scheinarchitektur erlebte, vor allem in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, einen überraschend vielseitigen Aufschwung. Hervorragenden Anteil hatte hierbei die Ausbildung einer eigenen, nach perspektivischen Gesichtspunkten geregelten Fassadenmalerei,[36]) deren eigenartige Erzeugnisse leider zum größten Teil frühzeitig den Witterungseinflüssen zum Opfer gefallen sind.



Patzak.

Abb. 267. Melozzo da Forlì: Kuppelfresco in San Biagio in Forlì.

Außerdem fand die Innendekoration in der prunkvollen Bühneneinrichtung und im szenischen Apparat des glänzenden Festwesens jener Zeit mustergültige Vorbilder. Man erlebt somit die Wiederholung eines bereits im Werdegange der antiken Malerei aufgetretenen Phänomens: daß gewisse dekorative, vorzugsweise illusionistische Ideen aus der szenographisch-malerischen Ausstattung der Schaubühne für die Innendekoration des Wohnraumes adoptiert werden. —

Unter den Renaissancemeistern, die mehr oder weniger abhängig die von Mantegna und Melozzo gewiesenen Pfade einschlugen, zeichnen sich die folgenden durch bemerkenswerte künstlerische Leistungen aus. Ganz nahe kommt seinem Lehrer Melozzo der Forlivese Marco Palmezzano, dessen Tafelbilder neben figuralen Vorzügen meisterhaft komponierte Architekturhintergründe mit perspektivischen Raumerweiterungen aufweisen.[37]) Auch ein prachtvolles Wandfresco, dessen problematisches Moment von der kunsthistorischen Forschung bisher ganz übersehen wurde, hat dieser Meister geschaffen. Es befindet sich in der schon erwähnten Kapelle der Kirche San Biagio in Forlì, deren Kuppeldekoration Melozzo aller Wahrscheinlichkeit nach eigenhändig ausgeführt hat.[38]) Die rechte Längswand erscheint hier in eine Säulenhalle aufgelöst, die sich in zwei Arkaden öffnet. Die in ihr sich abspielenden Vorgänge, Szenen aus der Lebensgeschichte des hl. Giacomo da Compostella, die nach streng perspektivischen Grundsätzen in den ideellen Raum hineinkomponiert sind, haben uns hier nicht näher zu beschäftigen. — Von einem früheren, weniger bedeutenden Schüler Melozzos stammen die im Palazzo Venezia zu Rom befindlichen Freskenreste mit den Taten des Herkules (um 1471, 1472?), die Ulmann fälschlich der Schule des Piero Pallajuoli zuschrieb.[39]) Die Gestalten stehen in fensterartigen Ausschnitten der Mauerdicke (oberer Fries), die in der Untensicht der oberen Laibung eine Rosettendecke zeigen und rückwärtig durch ein Rundbogenportal einen scheinbaren Ausblick ins Himmelsblau eröffnen. „Der Augenpunkt liegt tief, etwa im untersten Drittel des Bildes, die Figuren erscheinen in starker Untersicht, so daß die weiter zurück stehenden Füße von der unterhalb des Frieses herumlaufenden gemalten Gesimsleiste verdeckt sind und nur von den ganz vorn befindlichen die Sohlen und der untere Teil der Zehen sichtbar werden.“

Ein Meister, der zwar nicht zur engeren Melozzoschule gehört, der sich aber zeitweise in seinem Schaffen von den Kompositionsprinzipien des großen Forlivesen leiten ließ, ist Signorelli. Bereits auf seinem Freskenzyklus der Capella di San Brizio in Orvieto (1499—1504) komponierte er eine Art Scheinarchitektur, die aber noch ganz dem Geschmack der älteren dekorativen Schule angehört: Ein mit erhaben vor die Wand tretenden, korinthisierenden Pilastern gegliederter, hoher Sockel, Architrav mit Verkröpfungen, glattem Fries und Kranzgesims. Da in der Mitte der Wandlünetten die das Gewölbeauflager tragenden Konsolsteine eingelassen sind, hat der Künstler in illusionistischer Absicht ein gotisches Säulenbündel in plastischer Körperlichkeit darunter aufragen lassen. Die auf diese Stützen aufsetzenden, ebenfalls perspektivisch gezeichneten Archivolten zeigen Kassetten mit Rosoni in der Untensicht.

Unverkennbar unter dem Banne Melozzos zeigt sich der Cortonese dagegen in der Sagrestia della Cura zu Loreto (Abb. 268). Allerdings bewahrt er auch hier noch eine gewisse Selbständigkeit. Der Augenpunkt ist im Gegensatz zu Melozzos Palmsonntagfresco ziemlich tief gewählt. Die Wände sind nicht, wie Burckhardt meint,[40]) in gemalten Nischen erleichtert, sondern in quadratische, rahmenartige



Alinari.

Abb. 268. Luca Signorelli: Detail aus dem Freskenschmuck der Sagrestia della Cura in Loreto.

Fenstertore aufgelöst. Zu den in ihnen wie auf einer Bühne stehenden Aposteln schaut man gleichsam wie aus einer Orchesterversenkung „al di sotto in sù“ empor. Sie heben sich in monumentaler Größe als gewaltige Silhouetten vor dem blauen Himmelsgrunde ab. Neben und unter ihren Gewändern verliert sich der Blick in landschaftliche Fernen. In der Art, wie diese Männergestalten auf ein hohes Piedestal gestellt sind, gemahnen sie stark

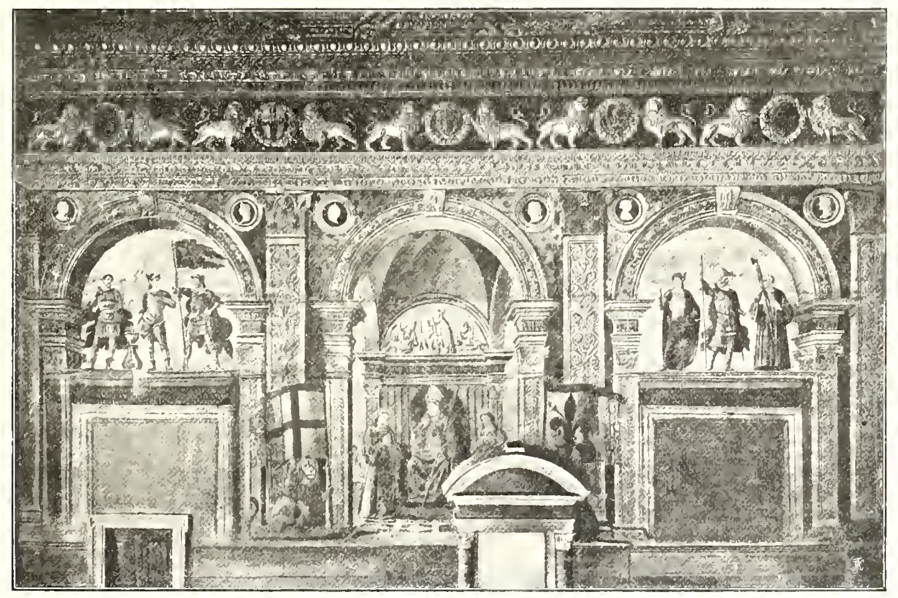
an Castagnos bekannte Porträtfiguren berühmter Zeitgenossen aus der Villa Caraducci[41]) und an dessen statuarische Kreuzigungsgruppe aus Santa Maria Nuova (Florenz, Uffizien).

Signorellis Deckenlösung desselben Kirchenraumes gehört ebenfalls ganz in die Richtung des Forlivesen, dessen typisches Vorbild in der angrenzenden Kapelle ja nicht umsonst so nahe war. Luca tat jedoch, wie Weese richtig hervorgehoben hat, noch einen Schritt weiter als Melozzo: er versetzte seine auf Wolken thronenden Heiligengestalten und den (in meiner Gengabiographie — Abbildg. 137) erwähnten Engelsreigen in die Ferne des Luftraumes. Mit dieser kühnen Schöpfung greift er, wie wir noch sehen werden, der Entwicklung der Gattung voraus.

Noch früher als Signorelli (1485) beendete Domenico Ghirlandajo seine bereits 1482 begonnene illusionistische Dekoration in der Sala dell' Orologio des Florentiner Signorenpalastes (Abb. 269), deren Entstehung ohne die von Melozzo gegebenen Direktiven nicht denkbar wäre.[42]) Vermittels einer aus vier korinthisierenden Pfeilern bestehenden Ordnung gliederte er die eine Schmalwand dieses Raumes in drei Kompartimente. Das Mittelstück öffnet sich in einem Torbogen, der sich aus niedrigeren korinthischen Pilastern mit Gebälkstück, Fries, reichem Gesims und aus der in einem Keilstein gipfelnden Archivolte aufbaut. Er vermittelt den Zugang zu einer mit einem Kreuzgewölbe überdachten Kapelle,[43]) vor deren geschlossener Rückwand der hl. Bischof Zenobius zwischen den beiden Diakonen Stephanus und Laurentius thront. Nach beiden Seiten zu öffnet sich der loggienartige Baldachinbau ebenfalls in Rundbogentoren. In ihrem linken Ausblick taucht in der Ferne der Dom der Arnostadt auf. Zwei Löwen (marzocchi), die in der rechten Pranke die Standarten der Republik halten, sitzen als Wächter vor dem Eingange des Heiligtums. In die beiden Seitenkompartimente des Architekturprospektes sind ganz gleiche Rundbogentore eingebaut. Sie sind aber nicht ganz geöffnet, sondern bis zur Pilasterhöhe ist in sie eine Mauerbrüstung eingeschaltet, die mit einem großen Blendrahmen dekoriert und oberhalb eines Spruchfrieses von einem Kranzgesims mit Zahnschnitt- und Eierstableiste bekrönt wird. Auf dieser hohen Rampe stehen unter dem offenen, perspektivisch gezeichneten Rundbogen je drei Helden des Altertums in monumentaler Haltung. Sie heben sich plastisch, wie von Licht und Luft umflossen und freistehend vom neutralen Himmelsblau ab und tragen in ihren naturgetreuen „scorti" dem tiefen Standpunkt des Beschauers Rechnung.

Ganz selbständig schuf Leonardo da Vinci seine höchst merkwürdigen Laubendekorationen in Mailand, die erst in jüngster Zeit entdeckt und bekannt gemacht wurden.[44]) So wachsen z. B. im Saale des Nordturms (Castello di Milano) in den Zimmerecken

mächtige Baumstämme auf, deren Äste und Zweige sich nach den Lünetten zu in ein kunstvolles Laubgitter zusammenflechten und die ganze Decke überspinnen, sie also in eine durchsichtige, lichtdurchflossene Pergola verwandeln. Gesteigert wird der reiche, malerische Anblick dieser phantasievollen Komposition noch durch ein seltsames, in das Gitterwerk hineingewobenes Ornament. Dieses besteht aus goldenen Schnüren, die in endlosen, für den Blick unentwirrbaren Verschlingungen zusammengeknotet sind.[15]) Die vegetativen Elemente der Komposition sind ebenfalls im höchsten Grade eigenartig. Bei aller Stilisierung des Astwerkes und der Verzweigungen tritt eine tiefgründige Naturanschauung zutage, die



Alinari.

Abb. 269. Domenico Ghirlandajo: Fresco in der Sala dell' Orologio im Palazzo Vecchio in Florenz.

gleichsam mit der Sonde des Botanikers die Struktur des Pflanzenwesens bis in ihre kleinsten Einzelheiten, wie z. B. jeder Narbe oder Schwellung der Ansatzstellen und Gabelungen, ja der zartesten Blattader erforscht hat. Wieviel die moderne Naturwissenschaft dem großen Künstler zu verdanken hat, ist bekannt.[16]) Im 6. Buche seines Trattato della Pittura hat er eingehend über Pflanzenbau und Pflanzenformen gehandelt, und seine noch unveröffentlichten Manuskripte enthalten gewiß noch eine Fülle derartigen wertvollen Materials.

Ganz ähnlich wie die beschriebene Laubendekoration sind ferner Leonardos Plafondfresken der „Sala delle Asse“ im Castello di Milano (zwischen 1496 und 1498 ausgeführt), außerdem jene der Sagrestia

der Chiesa delle Grazie, und der Hofloggia der casa Aliprandi (Ponti). Ob auch die von Müller-Walde[47]) unserm Künstler zugeschriebene Deckendekoration der „Saletta negra“ in der Sforzaburg von ihm herrührt, scheint trotz des lebhaften Meinungsaustausches, den diese Attribution hervorrief, noch nicht endgültig entschieden zu sein. Der in Frage stehende Freskenschmuck, dessen Eigenart eigentlich mehr in die mantegneske Richtung weist, besteht aus vier Frucht- und Blumenfestons, die von einem im Zentrum der Kuppelwölbung schwebenden runden Kranze ausgehen und nach einer auf dem Kranzgesims der Wände liegenden Guirlande hinlaufen. Der blaue Himmel blickt durch dieses luftige Laubendach ins Zimmer, und in jeder der großen trapezoidalen Öffnungen treibt ein geflügeltes Puttenpaar sein neckisches Spiel.

An die torbogenartige Wandauflösung der Schatzkapelle in Loreto hinwiederum erinnert Pinturicchios Scheinarchitektur der Libreria zu Siena[48]) (1502—1507), dessen Deckendekorationen der vatikanischen Borgiagemächer, wie Weese treffend bemerkt hat,[49]) nicht so recht eigentlich im illusionistischen Sinne geglückt sind. In der sienesischen Dombibliothek dagegen verwandelte er die Wandflächen in eine perspektivisch gezeichnete, in Licht und Schatten plastisch-modellierte Pfeilerarkade. Die Ein- und Ausblicke, die man durch ihre einzelnen Tore in geschlossene Innenräume, offene Hallen, oder in landschaftliche Umgebungen genießt, bleiben insofern noch im älteren Geschmack bildmäßig, als die hinter der Scheinarchitektur belegene, fingierte Raumsphäre nicht einheitlich zusammenhängend gedacht ist, sondern, den mannigfachen geschilderten Geschehnissen entsprechend, verschiedene, für sich abgegrenzte Schauplätze darstellt. Von Pinturicchio ließ sich dann Soddoma in jener perspektivischen Kunst bewußter Sinnestäuschung unterweisen.[50]) Die meisten seiner illusionistischen Versuche sind jedoch mehr spielerischer Natur. So pflegt er z. B. gern die Archivolten seiner Scheinarchitekturen in runden oder quadratischen Luken aufzulösen, durch welche der Himmel herein blickt, und in denen Putten herumturnen oder Festons aufspannen, wohl auch Propheten thronen.[51]) Mustergültige Lösungen des Problems zeigen dagegen seine Fresken im Palazzo della Signoria in Siena: Auf dem einen steht der hl. Ansanus in einer perspektivisch meisterhaft aufgebauten Nischenarchitektur und tauft Katechumenen.[52]) Dies Bild liefert überdies für das Thema „Malerische Überschneidung“ ein charakteristisches Beispiel. Auf dem Gegenstück (Abb. 270) zu dieser Darstellung tritt der heilige Bernardo Tolomei durch eine reich skulpierte Portalarchitektur aus dem Freien herein in den Saal, während oben auf dem verkröpften Kranzgesims Putten unter einem Teppich ausgelassen scherzen, den sie über sich emporhalten. Allem Anschein



Alinari

Abb. 270.
Soddoma: St. Bernardo Tolomei.
(Siena, Palazzo della Signoria.)

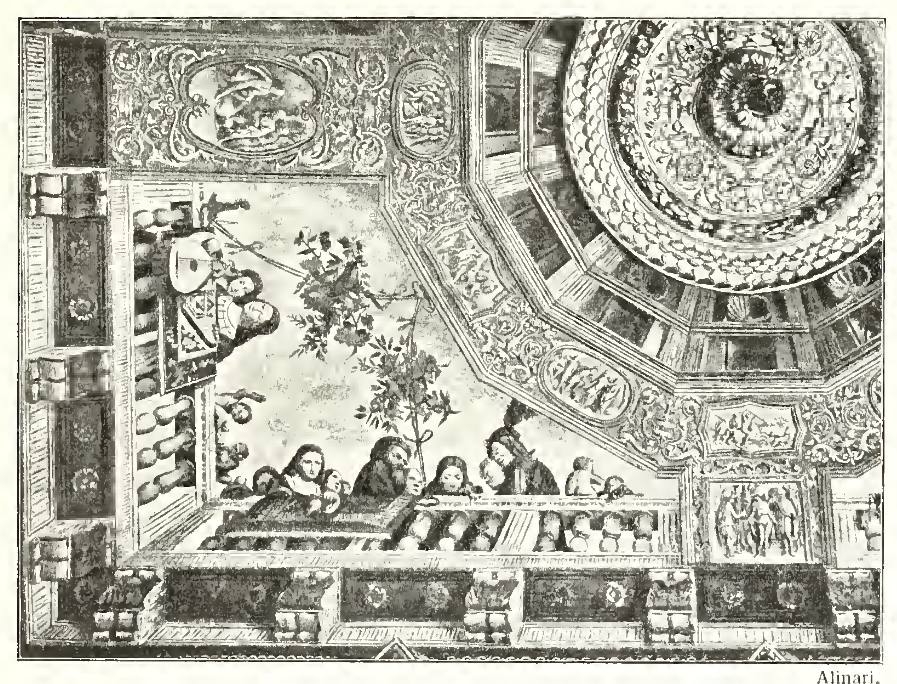
nach hatte ferner Bazzi als Umrahmung für sein Roxanegemälde in der Villa Farnesina (zweiter, oberer Saal) ebenfalls eine Scheinarchitektur geplant.

Etwa um dieselbe Zeit (1508—1512) entstand in der sixtinischen Kapelle jenes berühmte Riesenwerk Michelangelos, welcher das illusionistische Motiv einer am Plafond aufwachsenden Scheinarchitektur in höchster Vollendung und überdies in symbolischer Verklärung vor Augen stellt.[53]) Michelangelos Schöpfung verkörpert „eine neue Anschauungswelt, Architektur und Figurendarstellung treten in die innigsten Beziehungen, sie vermischen sich und lösen sich in ihren Funktionen ab. Propheten und Sibyllengestalten thronen leibhaftig im inneren Raum auf Architekturteilen; durch Öffnungen des Spiegelfeldes Ausblicke in die Ewigkeit des Raumes und der Geschichte".[54]) An die untere Hälfte eines jeden Gewölbezwickels malte der Künstler einen Putto, der eine Inschrifttafel über sich empor hält. Darüber steigt ein Steinthron auf. Auf diesen Sesseln sitzen in starker Verkürzung, welche die konkave Struktur der Wölbungsfläche hinweg zu leugnen hat, Sibyllen und Propheten. Die Thronpostamente endlich werden von jenen gewaltigen, mannigfach bewegten Sklavengestalten bekrönt. Am kühnsten und auffälligsten ist der „scorto", in welchem sich Jonas (oberhalb des jüngsten Gerichtes) rückwärts wendet: ebenfalls nur ein Illusionsmittel, um die konkave Wölbung des „peduccio" hinwegzutäuschen. Michelangelo hat bei seinem, wie wir wissen, sehr reiflich überlegten Deckenentwurf auf verschiedene Distanzpunkte Rücksicht genommen. Doch ist es ihm nicht völlig geglückt, den Eindruck zu erwecken, als könne man mit einem Blicke der ganzen Gewölbegliederung Herr werden und sie allumfassend überschauen.

Diese Plafondlösung blieb in der Folgezeit ohne Nachahmung. Man begnügte sich, in der früheren Richtung weiter zu schreiten. So entspricht z. B. Peruzzis Decke des Galateazimmers in der Farnesina (zwischen 1511 und 1512) der älteren Tradition. Sie eröffnet in zwei oktogonalen Architekturrahmen den Ausblick auf das Himmelsgewölbe, und zwar in passender Weise auf seine symbolisierten Sternbilder.[55]) Ein so hervorragender Baumeister wie Peruzzi war natürlich wie kein zweiter Künstler in hohem Maße dazu befähigt, die Gattung der Scheinarchitektur zu einer seltenen Vollendung auszubilden. Sein Freskenschmuck der Sala delle Colonne (zwischen 1513 und 1516) in der Farnesina stellte das erste typische Beispiel einer illusionistischen, einheitlichen Innendekoration auf, bei der alles Nebensächliche zurück tritt und die bewußte Absicht der Raumerweiterung der primäre, einzige Zweck ist. Sie besteht „in Hallen mit doppelter Säulenstellung und mit Nischen für Statuen. Durch diese Hallen eröffnet sich ein weiter Durch-

blick und zwar besonders an den Kurzseiten auf eine Hügelstadt mit Landschaft, während er an den Langseiten eingeschränkter ist.“[56]) Zwischen die Säulen, deren Marmorimitation eine glänzend gelungene Materialtäuschung bedeutet, sind Balkonbalustraden eingeschaltet. Der Beschauer glaubt in einen Portikus versetzt zu sein; der Balkon draußen ladet ihn ein, auf die zu seinen Füßen liegende Stadt hinab und in ihre landschaftliche Umgebung weit hinaus zu schauen.

Verhältnismäßig spät (1516—1517) greift man in Ferrara auf Mantegnas Plafondmotiv der Camera degli Sposi zurück, das in der ersten reich ausgestalteten Version im Palazzo Scrofa-Calcagnini



Alinari.

Abb. 271. Ercole Grandi: Plafonddekoration im Palazzo Scrofa-Calcagnini in Ferrara.

(Abb. 271) erscheint. Hier ließ Ercole Grandi über dem Kranzgesimse der Saalwände eine von Konsolen getragene, an allen vier Seiten umlaufende Balustrade in stark verkürzter Untensicht aufsteigen. Sie ist stellenweise mit kostbaren Teppichen behängt. Anmutige Damen, mit Musikinstrumenten und Büchern in den Händen, sind mit vornehmen Jünglingen und Männern in heitere Unterhaltung vertieft. Drollige Putten, die possierliche Äffchen an Ketten halten, schauen von der luftigen Höhe hernieder. Den wirksamen Abschluß und Kontrast ergibt auch hier das neutrale Himmelsblau, in dem silberweiße Cirruswlken ziehen. Die Mitte des Plafonds nimmt ein kostbar stuckiertes (gemaltes) Zwölfeck ein, welches von vier schmalen,

an den Balustradenmitten befestigten Gurtstreifen in der Schwebe gehalten wird. Mit Früchten behangene Bänder spannen sich von den Brüstungen zum kompakt zu denkenden Mittelstück des Plafonds hinüber.

Den stilistischen Qualitäten nach zu urteilen, rührt wahrscheinlich ebenfalls von Ercole Grandi eine leider arg zerstörte, imposante Scheinarchitektur her, die ich in der ehemals weitberühmten Villa Belriguardo bei Ferrara entdeckte. Da sie bisher für die kunstgeschichtliche Forschung so gut wie unbekannt blieb, sei es mir gestattet, sie zu schildern. Die Wände der 18 Meter langen und 8½ Meter breiten „Sala della vigna" dieses 15 Meilen von Ferrara entfernten „luogo di delizie" sind nach althergebrachtem Prinzip gegliedert: Sockel, Mittelstück, abschließender Fries. Der 2,15 Meter hohe Sockel ahmt täuschend eine aus bunten Marmortafeln zusammengesetzte Marmorinkrustierung nach. In gleichmäßigen Abständen erblickt man ovale Medaillons mit mythologischen Szenen, die a chiaroscuro, crêmefarben auf kirschrotem Grunde, spitzpinselig fein ausgeführt sind. Es sind nur zwei solcher Bildchen, eines an der rechten, das andere an der linken Schmalwand, erhalten. Das erstere stellt eine nackte Nymphe dar, deren Haupt auf dem Schoße eines Jünglings ruht. Ein kleiner Eros schreitet von rechts her auf die Gruppe zu. Das andere Medaillon stellt ebenfalls eine nackte Frauengestalt dar, ist aber sehr verwischt.

Der Freskenschmuck des mittleren Wandstückes ist eine gewaltige Scheinarchitektur, die als tiefer, perspektivisch verkürzter Loggiensaal gedacht ist. Noch jetzt ist soviel übrig, daß man die Meisterschaft bewundern kann, mit welcher hier die Funktion der abschließenden Wand aufgehoben und der Blick in eine illusionäre Raumtiefe gezogen wird. So öffnet sich die Rückwand des fingierten Saales in vier Arkaden, aus denen man ins Freie, auf landschaftliche Fernen zu schauen vermeint. Auf jeder Seite dieser vierteiligen Arkade gliedert sich noch je ein Bogentor an, das sich nicht in Landschaftsveduten öffnet. Den hinteren Arkadenpfeilern sind je vier dorische Pilaster in gerader Reihe vorgestellt; vor diesen wiederum stehen immer vier Karyatiden, welche das Saalgebälk stützen. Es entsteht so eine phantastische Hallenkomposition, wie mir keine ähnliche in der raumschmückenden Kunst der Renaissance bekannt geworden ist. Die an ägyptische Bildsäulen erinnernden Karyatiden sind a chiaroscuro gelb in gelb gemalt und trefflich modelliert. Die landschaftlichen Ausblicke zeigen in der Ferne bizarre, seltsam abgetreppte Felskuppen, davor malerisch gruppierte Städtchen und Dörfer, einen Streif tiefblaues Meer und herrliche Baumschläge. Die Tiefenvorstellung des vorgestellten Raumes wird durch die Gestaltung des Fußbodens wesentlich unterstützt, der

aus weißen und roten Marmorfließen zu bestehen scheint. Ihre Fluchtlinien laufen nach dem hinter der Bildfläche liegenden Verschwindungspunkte hin. Die Schmalwände des Saales öffnen sich in vier Loggienbögen. An der linken erblickt man zwischen den seitlichen Arkadenöffnungen Spuren eines figuralen Repräsentationsbildes. Die spärlichen Reste lassen das mit einem gelben Seidenstrumpf und mit roter Kniehose bekleidete Bein eines Edelmanns mit darüber hängendem grünen Leibrock erkennen. Daneben ermittelte ich mit vieler Mühe die Konturen einer Frauengestalt in faltenreichem Gewande.

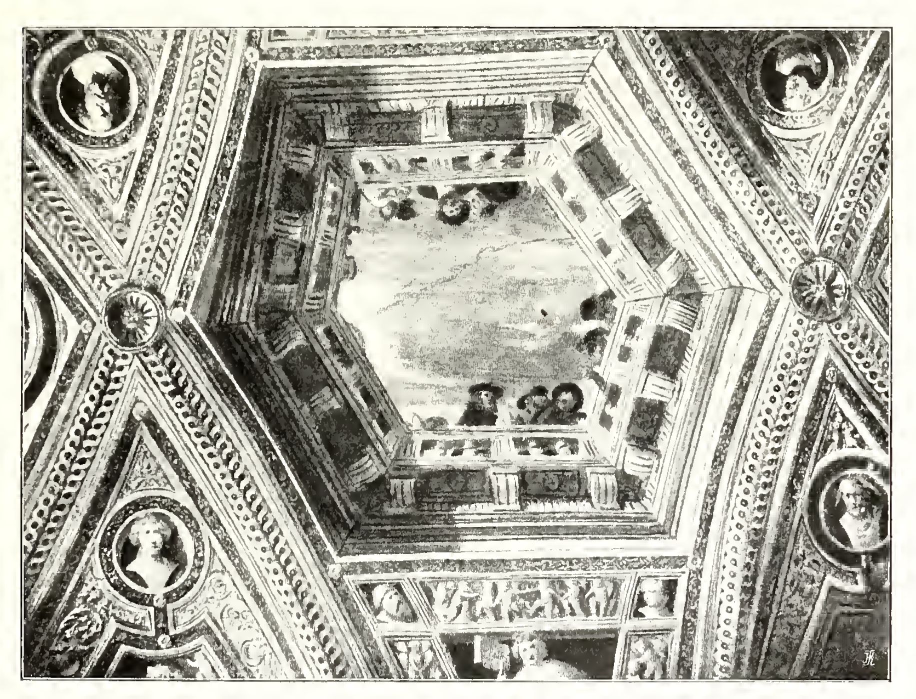


Abb. 272. Garofalo: Plafonddekoration im Seminario Collegio zu Ferrara.

Das große Tonnengewölbe des Saales ist in eine aus Stäben bestehende Pergola umgewandelt, an der Weinreben mit Trauben emporranken. Diese Plafondmalerei scheint in späterer Zeit entstanden zu sein. Sie erinnert in ihrer flüchtigen Mache an eine ähnliche Laubendekoration des „Casino del teatro Estense" in Ferrara.

Nach diesen allerdings arg beschädigten Fragmenten zu schließen, trifft also nicht zu, was viele Schriftsteller, so z. B. Gsell-Fels über das Lustschloß Belriguardo berichten:[57]) „Kein Gemach in dem Backsteinbau erinnert jetzt an die Zeit, wo ein kunstliebender Hof die gefeiertsten Dichter und Gelehrten bewirtete". Die beschriebenen Reste sind vielmehr wichtige Beiträge für eine Entwicklungsgeschichte der Innendekoration, speziell für unser Thema der

„Quadratura". Ihre Entdeckung ist auch besonders deswegen zu begrüßen, da in den ferraresischen Palästen, abgesehen vom Palazzo Schifanoja, nur Plafonddekorationen erhalten sind, wogegen die einst so zahlreichen Wandfresken vernichtet sind. Nur im uralten Palazzo Romei entdeckte ich eine solche, die ebenfalls zur Gattung der Illusionsmalerei zählt, deren offenbar älterer Meister mir aber unbekannt blieb. In dem in der linken Ecke des ersten Cortile belegenen Erdgeschoßzimmer sind die Wände als Laubenspaliere dekoriert, hinter deren Blättergewirr dunkelgrüne Büsche auftauchen. Vor den Laubenwänden, also in der Pergola stehen vier Sibyllen in mittelalterlichen, faltenreichen Gewändern, große Spruchbänder in den Händen haltend. Oben an dem Laubengitter schwingen sich Blätterfestons von Pfosten zu Pfosten. Darüber ein umlaufender, perspektivisch gemalter Konsolenkranz, der einen aus je vier gerahmten Spiegeln zusammengesetzten Fries trägt. Diese Felder sind mit gekreuzten Arabeskenzweigen geschmückt. Mitten auf dem Konsolengesims sitzt immer ein nackter Putto. Die rechte Zimmerwand ist in einer wirklichen Nische erleichtert, die mit einer Geburt Christi ausgemalt ist.

Näher als Ercole Grandi steht Garofalo Mantegnas Deckenlösung der Camera degli sposi mit seiner sechseckigen Balustradenöffnung am Plafond des Seminario Collegio (1519; Abb. 272) zu Ferrara, die besonders in der Licht- und Schattenbehandlung vortrefflich ist.

Früher als in Ferrara tauchte das Motiv in der Sakristei von Santa Maria in Organo in Verona auf, deren (um 1500) Freskenschmuck von Francesco Morone ausgeführt ist. Der quadratische Raum ist wie Peruzzis Farnesinasaal in Felder mit Lünetten gegliedert. An der Decke erblickt man eine stark verkürzte Balustrade, von welcher der von Engeln umgebene, segnende Christus niederschaut. Die Lünetten und der darunter umlaufende Fries zeigt Päpste, Mönche und Heilige.

Ferner ließ sich Niccolo dell'Abbate von Mantegnas bewußtem Plafondmotiv zu einer reizvollen Deckenlösung anregen, die früher eines der Zimmer des bei Reggio gelegenen Lustschlosses Scandiano zierte.[58]) Sie (Abb. 273) stellt ein oktogonales Oberlicht dar, von dem Graf Matteo Maria Bojardo, umgeben von musizierenden Damen und Edelleuten, in das Gemach herniederschaut. Die farbenfrohen Gestalten heben sich plastisch vom Azur des Himmels ab, an dem weiße Wolkenballen schweben.

In ganz selbständiger Weise verarbeitete Correggio mantegneske Ideen an seinem Plafondfresco des Studiolo der Äbtissin von San Paolo (1518) in Parma. „In den Lunetten unter dem sechzehnteiligen Gewölbe des quadratischen Raumes, dessen Wände wohl ursprünglich mit Stoff verkleidet waren, sind oberhalb der mit Widderköpfen verzierten Konsolen, zwischen denen weiße Tücher mit Scha-

len aufgehängt sind, grau in grau schlichte mythologische Darstellungen gemalt und an der Decke sieht man hinter den ovalen Öffnungen einer zeltartig über das Ganze ausgespannten, mit Fruchtfestons geschmückten grünen Laube, Putten mit den Attributen der Jagd.“ [59])

Mit diesem Laubenplafond hat der Künstler Schule gemacht, wie z. B. Parmigianinos hübsches Deckenfresco der bei Parma gelegenen Villa dei Sanvitale beweist. (Abb. 274.)



Alinari.

Abb. 273. Niccolo dell' Abbate: „La famiglia dei Musicanti.“ (Modena, Galleria Estense.)

In ihrer Grundidee ist Correggios berühmte Himmelfahrt (1520, mit Unterbrechung bis 1523) an der Kuppel von San Giovanni Evangelista [60]) mit Melozzos nur in Fragmenten erhaltenen Resurrezione [61]) von der Tribunahalbkuppel der Chiesa degli Apostoli in Rom (jetzt im Palazzo Quirinale) verwandt. Der Fortschritt, den Correggio den Vorgängern gegenüber mit dieser überraschenden Deckenlösung gemacht hat, ist kurz gesagt, das Hereinziehen des transcendentalen Elementes in den geschlossenen Kirchenraum. Der Künstler läßt

den frommen Beter eine Vision erleben: Oberhalb der Kranzgesims-Balustrade erscheint die lastende Masse der Kuppel in Lichtäther aufgelöst, und auf wallendem Gewölk vollzieht sich das Wunder. Gerade dieses übernatürliche, visionäre Moment — Signorelli und Michelangelo hatten Ausblicke ins Jenseits gegeben — hat in der Folgezeit, besonders in den Tagen der jesuitischen Gegenreformation die Kirchenmaler zu den mannigfachsten illusionistischen Kunststücken angeregt, die nach Padre Pozzis noch einwandfreiem Plafondfresco in der Chiesa di Sant' Ignazio (Abb. 275) zu Rom in rohe Effekthascherei ausarteten.



Alinari.

Abb. 274. Parmigianino: Detail von einem Deckenfresco der Villa Sanvitale bei Parma.

Das reizvolle Laubenmotiv wurde schließlich in den Händen Giovannis da Udine zu einem ganz neu anmutenden Gebilde, wie es sonst in der Kunstgeschichte der italienischen Renaissance neben Leonardos merkwürdigen Kompositionen einzig dasteht. Es ist bezeichnend, daß der genannte Raffaelschüler aus einer Provinz stammt, deren Bevölkerung von Kulturelementen der germanischen Rasse stark durchsetzt ist. Seine Vorliebe für die Tier- und Pflanzenwelt verrät in der Tat einen auffälligen Einschlag nordischen Naturempfindens, so daß sich, wie Vasari berichtet,[62]) die Italiener das Phänomen dadurch zu erklären suchten, daß sie den Flämen Ruysch als seinen Lehrer bezeichneten. Die Anregung zur Komposition seiner



Moscioni.

Abb. 275. Padre Pozzi: Plafondgemälde der Kirche S. Ignazio in Rom.

herrlichen Frucht- und Blumenguirlanden, wie er solche zum erstenmale in der Psycheloggia der Villa Farnesina (1519 — vgl. Abb. 230) schuf, mag er sich vielleicht vor den Wanddekorationen der Antike geholt haben. Bekanntlich waren um jene Zeit die Titusthermen[63]) entdeckt worden. Er, nicht Raffael, wie Schmarsow[64]) meint, verlieh der schon vom letzten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts an in schwülstiger Ausartung vegetierenden Grotteskendekoration neues Leben. Die Festons der antiken Zimmerfresken waren in höherem Grade stilisiert, als sie Giovanni liebt. Die scharfäugige, naturwahre Schilderung all' dieser Blüten, Blätter und Früchte, die eben erst noch taufrisch im Garten gepflückt zu sein scheinen, war seine ureigenste Zutat. Die tektonische Gliederung des ganzen Plafonds rührt offenbar von ihm her. Die ansehnliche Länge der Decke[65]) bedingte eine Zweiteilung, da man sonst bei der verhältnismäßigen Niedrigkeit der Loggia ein einziges, die ganze Gewölbefläche einnehmendes Gemälde nicht mit einem Blick hätte übersehen können. Die bisherigen Interpreten der Farnesinafresken haben diese aus rein technischen Gründen resultierende Tatsache nicht erkannt. So grenzte denn der Künstler den Spiegel der Gewölbemulde vermittels eines großen, rechteckigen Guirlandenrahmens ab und teilte diese geometrische Figur durch ein die Mitten der beiden Längsseiten verbindendes Festongewinde in zwei illusionäre Durchblicke. In jeden derselben spannte er einen Teppich gleichsam als Sonnendach, auf dem nunmehr der „Götterrat" und „Psyches Hochzeitsmahl"[66]) ohne die bei diesem Plafond, wie gesagt, wenig angebrachten „scorti" in der Art von Gobelindarstellungen gemalt werden konnten.[67]) Der Guirlandenrahmen wird scheinbar von den an den Gewölbezwickeln aufsteigenden Festonbögen getragen, so daß also die sinnreiche Komposition, in ihrer Gesamtheit betrachtet, eine malerische Laube bildet, die den Besucher mitten in die Romantik eines Villenparkes hineinversetzt. Es ist wohl die Vermutung gerechtfertigt, daß ursprünglich auch die Wandfelder der Loggia Ausblicke in die freie Natur eröffnen sollten. Durch das Laubendach schimmert der blaue Himmel herein, und durch die triangulären Öffnungen der Zwickel schweift der Blick in den neutralen Luftraum hinaus, in dem die bekannten mythologischen Gestalten und Gruppen auf quellendem Gewölk thronen oder schweben.

Bedeutend zierlichere Laubendekorationen malte Giovanni in den Loggien des Palazzo Vaticano[68]) (um 1519). Im ersten Stockwerk sind Pergolen dargestellt, die aus Weinreben, Jasmin und anderen Gesträuchen gebildet, von Blumen durchwoben sind, wobei sich das Grün an einem leichten Rohrgitterwerk emporrankt und in der Mitte die Durchsicht auf den Himmel freiläßt. „Da gibt es wieder allerlei Vögel, die in der Luft fliegen oder in den Zweigen



Alinari.

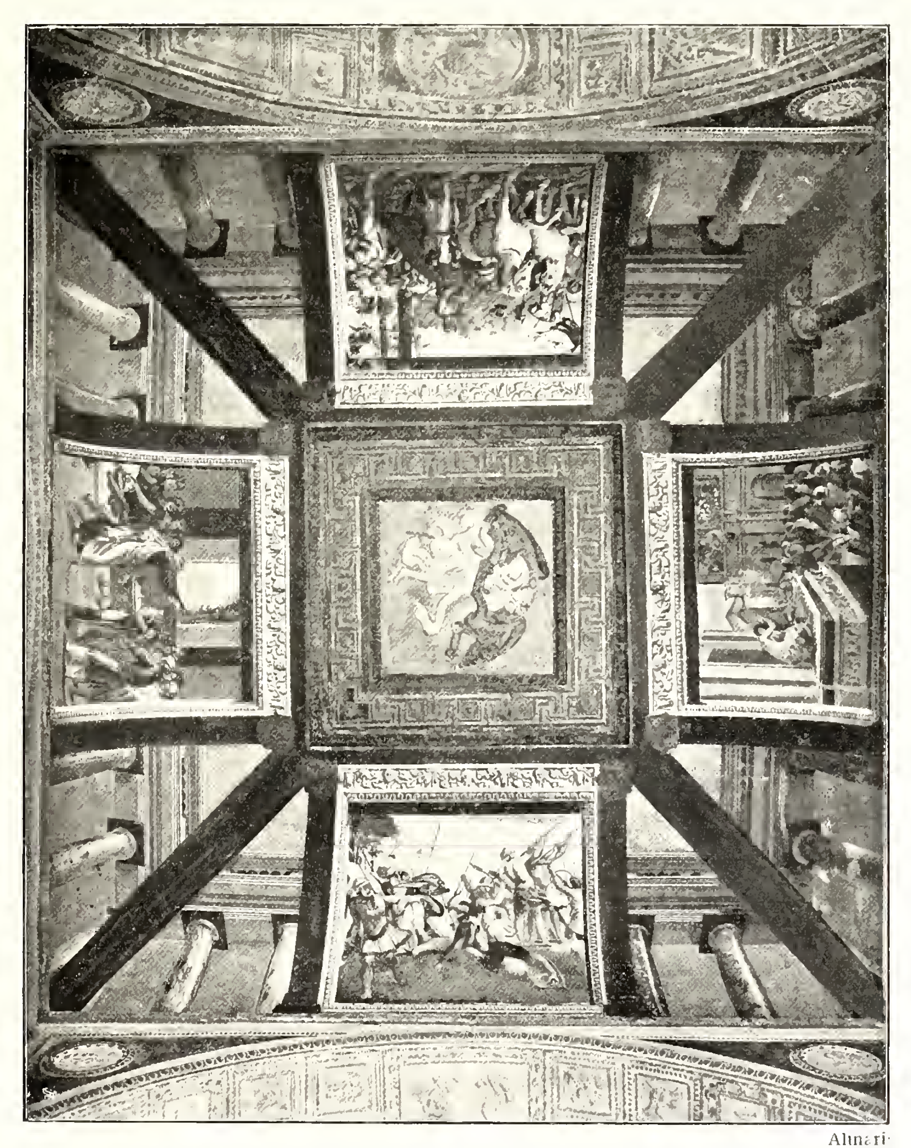
Abb. 276. Baldassare Peruzzi: Plafonddekoration der Loggia in der Villa di Belcaro bei Siena.

ihr Lied singen, dazwischen verschiedene andere Tiere, welche, an den Ästen herumkletternd, den ersteren nachstellen oder allerlei Kurzweil treiben."[69]) In den Loggien des zweiten Stockwerkes (vom Eingang aus die erste Arkade) hat Giovanni an der Rückwand ein bisher wenig beobachtetes fingiertes Fenster gemalt, dem im vorgestellten Außenraum eine aus Rohrstäben zusammengesetzte Pergola vorgelagert ist. Im Gezweig der „a botte" gewölbten Laube klettern Papageien und Finken. Die Fluchtlinien des Fußbodens und der über die Archivolten gelegten Stäbe laufen nach einem weit hinter der Bildfläche anzunehmenden Verschwindungspunkte hin. Unter der Pergola steht ein Tiger. Zwischen den Silhouetten dunkler Büsche schweift der Blick auf eine sonnenheitere Gebirgsferne hinaus. Die übrigen Scheinfenster dieser Loggienwand sind übermalt.

Zwischen Giovanni da Udine und Peruzzi müssen irgendwelche Beziehungen bestanden haben. So schuf der sienesische Meister in der Villa Belcaro bei Siena ganz ähnliche Laubendekorationen (Abb. 276)[70]) wie der genannte Udinese. Ihre eingehende Beschreibung würde zu weit führen. In der Hauptsache bestehen sie aus einem Gerüst von Rohrstäben, an dem Kletterrosen und mannigfaltige Schlinggewächse, ferner auch Fruchtzweige emporranken. In diesem Gitterwerk tummelt sich ein Schwarm der verschiedensten Vögel; sie und das vegetative Beiwerk sind mit einer ausgezeichneten Naturtreue wiedergegeben. In die von dem Geblätt freigelassenen Ausblicke sind zierlich ausgebogte Sonnendächelchen eingespannt, die mit mythologischen, z. T. sehr frivolen Szenen in kleinen, flott gezeichneten Figuren geschmückt sind. Diese Plafonddekorationen stehen einem nachrömischen Werke Giovannis da Udine sehr nahe, das sich im Palazzo Grimani in Venedig befindet. Wastler beschreibt es folgendermaßen:[71]) „Auf dem Gewölbe stellt Giovanni wieder eine dichte Laube dar, eine ins Große erweiterte Darstellung einheimischer Nutzgräser, Gesträucher und Bäume, mit denen er bei jeder Stichkappe wechselt, also zwanzig an der Zahl und der Reihe nach folgende: Eiche, Lorbeer, Kastanie, Weinstock (rote Trauben), Birne, Schilf, Feige, Pfirsich, Granatapfel, Haselnuß, Zitrone, Wein (weiße Trauben), Apfel, Mais, Mispel und Orange. In dem von den Zweigen offen gelassenen Mittelraum (dem horizontalen Spiegel des Gewölbes) sieht man den freien Himmel, auf welchem der Kampf eines Reihers mit einem Habicht, dann eine Eule, welche eine Elster entführt, dargestellt sind. In den Zweigen klettert eine Katze, welche junge Wiesel verfolgt .... In den Lünetten der Zwickel sind große Vögel, Truthühner, Pfauen etc. gemalt, mit Ausnahme der zwei Mittelfelder jeder Wand, welche allegorische Darstellungen mit lateinischen Sinnsprüchen enthalten, die den kunstsinnigen Kardinal

zum Verfasser haben dürften.“ Es sind dies jene bekannten „Motti“ oder „Imprese“ nach dem Brauch der Zeit.

Ob die in den Arkadenkuppeln der vatikanischen Loggien (zweites Stockwerk) ins Himmelsblau anfragenden Scheinarchitekturen



Alinari

Abb. 277. Loggien Kuppelfresco. (Rom, Vatikan, II. Stock.)

(Abb. 277)[72]) ebenfalls von Giovanni da Udine stammen, wie Dollmayr angenommen hat,[73]) ist mir sehr fraglich. Ihre Eigenart erinnert mich eher an Peruzzis Sala delle Colonne der Farnesina.

Der Plafond ist ähnlich wie Ercole Grandis Decke gegliedert. Von einem quadratischen Mittelstück, das mit Eierstab- und Mäander-

bändern gerahmt ist, und in seinem konzentrischen Spiegel eine stuckierte Victoria zeigt, spannen sich vier Gurte wie tonnengewölbte Brückenbögen nach dem Kranzgesims der Decke hinüber. Es entsteht so eine Form, die dem Flügelkreuz unserer Windmühle ähnelt. Dieser Bauteil scheint also freischwebend in den weit vorkragenden Gesimsrahmen der Wände eingeankert zu sein. In die als durchbrochen und offen gedachten Quadrate, die zwischen den Kreuzarmen in den Zimmerecken liegen, ist eine perspektivisch verkürzte Scheinarchitektur hineingemalt, die vor dem Blick des tiefstehenden Beschauers mit ihrer reichen architektonischen Gliederung fast senkrecht ins Ätherblau aufzusteigen scheint, und die hinter den stukkierten, kompakt dargestellten Kreuzarmen als fortlaufend zu denken ist. Am Plafond der fünften Arcata ragt eine wuchtige korinthische Pilasterordnung mit eingebauten, offenen Fensterrahmen, darüber lastendes antikes Gebälk, Fries und weit vorkragendes Kranzgesims empor. Das Ganze stellt eine Art atrialen Hof dar. Am Himmel fliegen Eichelhäher, Finken, Schwalben und eine Taube. Auf der Balustrade sitzt ein Uhu. An den Kuppelkappen der dritten und elften Arkade erblickt man dorische Säulenordnungen, deren Gebälk mit stark verkürzter Dockenbalustrade bekrönt ist.

Eine der kühnsten Scheinarchitekturen, einen ionischen Säulenrundtempel mit unterer Balustrade, in völliger Untensicht, projizierte Giulio Romano an den Plafond der Sala dei giganti (Abb. 278) im Palazzo del Tè in Mantua. Diese Deckenlösung hat besonders Venezianer, wie Paolo Veronese und Tiepolo, zu ähnlichen Kunststücken angeregt. In den Wandfresken des genannten Raumes, die den berüchtigten Gigantensturz darstellen, hat der Künstler die Grenzen der illusionistischen Innendekoration in geradezu geschmackloser Weise überschritten. Auch die die Psychegeschichten umrahmenden Lauben sind in tektonischer Beziehung wenig wahrscheinlich, da sie auf die gegebene Struktur der Zimmerwände wenig oder gar keine Rücksicht nehmen.[74])

* * *

Diese Entwicklungsreihe illusionistischer Frescodekorationen, die, wie gesagt, auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen kann, wurde des weiteren von Künstlern wie Tommaso Laureti, Guido Reni, Guercino, Pozzo, Tiepolo — um nur bedeutende Namen zu nennen — ungemein bereichert.

In diesem Rahmen betrachtet, dürften sich jetzt die illusionistischen Sujets der Imperialefresken wie Einzelveduten eines großen, sinnverwandten Bilderkreises bedeutsam abheben und als wichtige



Alinari.

Abb. 278. **Giulio Romano:** Plafond der Sala dei giganti im Palazzo del Tè bei Mantua.

organische Bindeglieder im Werdegang dieser problematischen Dekorationskunst sich erweisen. Ja sie müssen uns sogar um so wertvoller erscheinen, zumal die meisten Fresken der vor 1530 entstandenen Villen zugrunde gegangen sind.

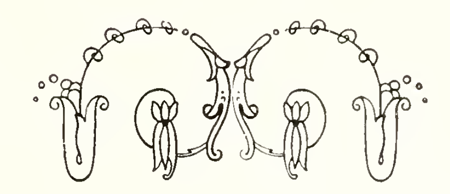
Aus unserer Untersuchung dürfte ferner offenbar geworden sein, aus welchen Quellen Girolamo Genga die einzelnen dekorativen Ideen für seine Imperialegemälde geschöpft hat. So wird man z.B. vor Scheinarchitekturen wie vor jenen der Sala Grande und des Calumniazimmers unwillkürlich an Peruzzis Sala delle Colonne denken. Die am Plafond des Eidschwursaales aufsteigende Säulenordnung erinnert trotz ihrer mißglückten Ausführung an die fingierten Kuppelarchitekturen der vatikanischen Loggien. (II. Stockwerk). Das dort befindliche Scheinfenster mit vorgebauter Pergola hat offenbar als Vorbild für die Lauben der Camera degli Amorini gedient. Die Deckenluken und verkürzten Balustraden der Balkondächer in der Sala Grande und am Plafond der Camera dei Semibusti rufen die Erinnerung an Mantegna wach. Das Motiv des vor der Plafondöffnung ausgespannten Sonnendaches, das dem Charakter eines Landsitzes so recht entspricht, ist aus dem Psychesaal der Farnesina entlehnt. Nur hätte Genga besser daran getan, an der niedrigen Decke der Sala del giuramento ebenfalls wie dort die Zweiteilung durchzuführen. Denn, wie wir uns erinnern, kann man das Eidschwurfresco von keinem Standort aus mit einem Blick völlig überschauen.

Battista Luteris Karyatidenlaube zeigt im Grundmotiv, in ihren in den Zimmerecken aufwachsenden Baumstämmen, mit Leonardo da Vincis Pergola im Nordturm des Castello di Milano unverkennbare Verwandtschaft.[75])

Bereits zu wiederholten Malen hob ich hervor, daß die Innendekorationen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wesentlich von der Bühnenausstattung und dem szenischen Apparat festlicher Empfänge beeinflußt worden ist. Eines der wenigen erhaltenen Beispiele für diese Tatsache hat uns der Freskenschmuck der Villa Imperiale vor Augen geführt, deren Gesamtentwurf überdies von einem der hervorragendsten Theaterbaumeister jener Zeit herrührt. Wenn wir uns Serlios begeisterte Schilderungen von Gengas Theaterprospekten, insbesondere von jenen für ein Satyrdrama geschaffenen, ins Gedächtnis zurückrufen und daraufhin die Imperialestanzen, in erster Linie das Karyatidenzimmer, nochmals betrachten, so werden wir uns eine ziemlich klare Vorstellung davon machen können, wie das Hoftheater zu Urbino und Pesaro ausgestattet gewesen sein mag. Flechsigs aus litterarischen Quellen zusammengestellte Ausführungen über diesen am Hofe der Montefeltre und Rovere in hohem Maße

kultivierten Kunstzweig wären demnach durch das von mir untersuchte reiche Anschauungsmaterial der analogen Villendekoration zu vervollständigen.[76])

Das Thema „Das illusionistische Dekorationsproblem", das ich nur insoweit in den Gesichtskreis meiner vorliegenden Studie gerückt habe, als es zur Wesenserklärung der betreffenden Imperialefresken erforderlich war, gedenke ich später an der Hand zahlreicher Belege[77]) in einer „Geschichte der Innendekoration" erschöpfend zu behandeln.





ANMERKUNGEN zu

Die Villa Imperiale in Pesaro
von Dr. Bernhard Patzak. □□

ERSTES KAPITEL.

1) Versi Italiani e latini pubblicati nella fausta promozione alla sacra Romana Porpora dell' Principe Luigi Ciacchi. Pesaro 1838, S. 70, Vers 10. „Imperiale di Pesaro". Die zitierten Strophen, deren Originalversmaß die Ottavarime ist, werden in eigener Übersetzung dargeboten. — 2) Vgl. Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens von Jacob Burckhardt. 9. Aufl., hrsgb. von W. Bode und C. von Fabriczy. Leipzig 1904, II, S. 278b. — 3) Op. cit. S. 71, Vers 13; S. 72, Vers 15 u. 16. — 4) Cicerone, ebenda. — 5) Vgl. Die klassische Kunst, eine Einführung in die italienische Renaissance von H. Wölfflin. München 1899, S. 275. — 6) Vita di Francesco Maria di Montefeltro della Rovere, IV., Duca d' Urbino, descritta da Giovanni Battista Leoni. In Venetia (Ciotti) MDCV, S. 237. — 7) Vgl. z. B. Olivieri, Ragioni del titolo di Provincia Metaurense. Napoli 1771, S. IX und Olivieri, Lettera sul Medaglione di Costanzo Sforza. Pesaro 1781, S. VIII. Ferner: Pompeo Mancini, Villa degli Sforzeschi e Rovereschi a breve distanza da Pesaro. Pesaro 1844, in Esercitazioni dell' Accademia Agraria di Pesaro. Anno X., Sem. I, S. 8. Zu bemerken ist noch daß Giuliano Vanzolini, Guida di Pesaro, Storia momumenti, Industria-Commercio. Pesaro 1883, S. 27, als Gründungsdatum der Sforzavilla das Jahr 1464 annimmt. Von neueren Arbeiten über die Villa Imperiale behält H. Thode, Ein Fürstlicher Sommeraufenthalt in der Zeit der Hochrenaissance, Die Villa Monte Imperiale bei Pesaro, Jahrbuch der kgl. pr. Kunstsammlungen, IX. Bd. (1888), S. 161 ff., das Jahr 1649 als Gründungsjahr bei. P. Seitz, Die Villa Imperiale bei Pesaro, Deutsche Bauzeitung, XXXIX. Jahrg. (20. Sept. 1905), Nr. 75, S. 424, scheint dem Datum mißtrauisch gegenüber zu stehen. — 8) Er ist offenbar von Olivieri, dem berüchtigten Fälscher archäologischer Objekte, in Kurs gesetzt worden. In der der Commune von Pesaro vererbten Bibliothek dieses Gelehrten befindet sich nämlich auch ein Kodex Nr. 407 ϱ 204, der augenscheinlich ein Falsifikat Olivieris ist. Er selbst schreibt in seinen Memorie di Alessandro Sforza, Signore di Pesaro. In Pesaro MDCCL, XXXV, S. CIII, über jenes Manuskript folgendermaßen: „In un viglietto del bravo Marc' Antonio Gozze di sopra lodato, scritto a Camillo Giordani da Colibano li 14. Novembre 1435 (?) leggesi: Quanto alla venuta a Pesaro di Federigo Imperatore trovo così in alcuni Ms.: 1468. Federigo III, d' Austria Imperatore, venne a Pesaro adi 16 di Dicembre a sei ore di notte per andare a Roma a incoronarsi a tempi di Papa Paolo II. (?) Veneziano . . . del ritorno (S. CIV) poi così segue il Gozze nel sopradetto viglietto: 1469. Federigo III. ritorna da Roma adi 23. Gennaro, egli fu fatto grande onore in Pesaro dal Commune e dal sig. Alessandro Sforza, et andò a spasso e volse andare sopra il vicino colle, dove nel fondamento vi buttò una pietra di sua mano, e volse che il Palazzo che il sig.

Alessandro aveva dato ordine di fare si chiamasse Imperiale, e cosi si è sempre nominato." — N. Ratti, Della Famiglia Sforza. Roma (Salomoni) MDCCXCIV, Parte I, S. 146, bezweifelt bereits die Richtigkeit des Datums 1469 und meint, es müsse doch wohl 1452 heißen. — 9) Vgl. Die Geschichte Kaiser Friedrichs III. von Aeneas Silvius. Übersetzt von Th. Ilgen. II. Hälfte, S. 79 und 145. Leipzig 1899, in der Sammlung: Geschichtsschreiber der Vorzeit. 2. Gesamtausgabe, Bd. LXXXIX. — 10) Collezione di opere inedite o rare dei primi tre secoli della Lingua, pubblicata per Cura della R. Commissione pe' testi di Lingua nelle provincie dell' Emilia. Bologna 1892: Vite di uomini illustri del secolo XV., scritte da Vespasiano da Bisticci rivedute sui manoscritti da Ludovico Frati, S. 328, Parte III. Alessandro Sforza, Signore di Pesaro. — 11) Vgl. Tiraboschi, Storia della Letteratura Italiana. Venezia MDCCXCV, Vol. VI. S. 52. — 12) Vgl. L' imperiale, Castello sul colle di San Bartolo presso Pesaro, già degli Sforza e dei della Rovere, oggi dei Principi Albani, descritto e illustrato. Pesaro 1881. Parte storica di Carlo Cinelli, S. 3. — 13) Manuskript Nr. 191 der Biblioteca Olivieriana zu Pesaro. Verfasser dieser Studie gedenkt später dieses kulturgeschichtlich sehr wertvolle Werk in Übersetzung zu veröffentlichen. — 14) Vgl. auch Ratti op. cit. S. 146. Grandissima cura si prese ancora di nobilitare con nuove sontuose fabriche la sua capitale, onde nulla avesse ad invidiare a quella degli altri Principi d' Italia, benchè di lui tanto più ricchi e potenti: Attese ad abbellire notabilmente la città perchè oltre il magnifico palazzo, che vi piantò, cinse ancora di muraglie i borghi della città, levandone quell' antico stangato, che vi era. Edificò similmente il nobile Palazzo detto dell' Imperiale. . . . — 15) Cornelio Budinich, Il Palazzo Ducale d' Urbino, studio storico-artistico illustrato da nuovi documenti. Trieste 1904, S. 50, 51, 54. — 16) Ratti, op. cit. S. 144: Ma Alessandro era nato per la guerra, e non per il chiericato, . . . S. 147: Alle quali imprese (Bauten) appicavasi egli in tempo de' quartieri d' inverno, che era l' unico della sua dimora in Pesaro, mentre nel restante dell' anno era sempre altrove distratto dalle militari. — 17) Über Federicos Villenbauten vgl. Historia di Girolamo Mutio Giustinopolitano, De' fatti di Federico di Montefeltro, Duca d' Urbino. In Venetia MDCV, S. 405, 406 und Della Zecca di Gubbio e delle Geste de' Conti e Duchi di Urbino, opera del Prevosto Rinaldo Riposati. Bologna 1772, Tom I, S. 262—264. — 18) Vgl. Vespasiano da Bisticci, op. cit. S. 321: Federico duca d' Urbino: „La casa di Fossombrone, che per dare luogo e spazio allo allogare detta casa, e per ispianare la costa dove è posta, ha cavato uno monte, e vi sono suti gli operai dua anni. — Il parco presso Fossombrone, il quale è di circuito circa a sette miglia, nel quale sono erbaggi assai a rivi d' acque vive dove sono molti animali di diverse generazioni, ma i più daini. E restato imperfetto uno bello palazzo, ch' egli aveva cominciato imperfetto a fare fabricare in detto parco." — 19) In: The Life of Lorenzo de' Medici, called the magnificent. By William Roccoe. Basil MDCCXCIX, Vol. IV, S. 75, Nr. LXIII, Alexandri Braccii descriptio Horti Laurentii Medicis. Ad Cl. Equitem Venetum Bernardum Bembum. — 20) Bisticci, op. cit. S. 332: Era in tutte le sua cose, isplendidissimo: nel vestire, in cavalli, in ogni cosa. — 21) Vgl. Bartolomeo Gamba, Le nozze di Costanzo Sforza con Camilla d' Aragona celebrate in Pesaro nel 1475, narrazione di un anonimo contemporaneo. Venezia (Alvisopoli) 1836. — 22) Vgl. Olivieri, Memorie di Novillara. Pesaro 1777. Es ist dies dasselbe Castello, welches im Jahre 1513 Francesco Maria I. della Rovere dem Grafen Baldassare Castiglione für seine treuen Kriegsdienste zum Geschenk machte. Vgl.

Baldassare Castiglione, Lettere I, S. 72: e questo è molto più al proposito, è vicino a Pesaro due miglia bonissimo aere, bellissima vista da terra e da mare, vicino a Fano cinque miglia, fruttifero al possibile, ed ha un buon Palazzo. . . . Urbino 28. I. MDXIII. — 23) Vgl. Diario Bergomense in Ratti, op. cit. S. 159: Et ideo urbem suam, etsi parvam, et aedificiis, aliisque magnificentiis plurimis, ac viris praeclarissimis illustrem, celebremque plurimum effecit; unde et ad coercendos pyratas, ne urbem invadere aliquando possent, castellum superbissimum in maris littore magna cum impensa aedificavit, et burgum magnum dudum a Patre inchoatum ipse mirifice complevit; atque ipsius aedes sumptuosissimis impensis in hanc formam, qua nunc cernuntur, ipse redegit, ac cives ad id faciendum suasit. — 24) Vgl. Muratori, Rerum italicarum. Tom. XXI (Mailand MDCCXXXII), S. 157 (Annales Bonincontrii), Anno 1453: Florentini magno equitum numero Rencinum recuperarunt, Alexandro Sfortia eorum duce. — 25) Vgl. Muratori, Annali d' Italia anno 1479; ferner: Istorie fiorentine di Scipione Ammirato. parte seconda, Firenze MDCCCXXVI, Tomo VIII, Lib. XXI, S. 141 u. 158. Über die Villa Baroncelli vgl.: Cesare da Prato, R. Villa del Poggio Imperiale, oggi R. Istituto della S. S. Annunziata. Storia e Descrizioni. Firenze 1895. — 26) Vgl. Carteggio inedito d' Artisti dei secoli XIV, XV, XVI, pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti dal Dott. Giovanni Gaye. Tomo I (Firenze MDCCCXXXIX), S. 214, Nr. LXXXVII. — 27) Vgl. Vasari-Milanesi II, S. 368: Fece similmente il modello della fortezza del porto di Pesaro. Vgl. ferner: Olivieri, Memorie del porto di Pesaro. Ibidem 1774, S. 57 ff. und Olivieri, Lettera sopra un medaglione di Costanzo Sforza. Pesaro 1781, S. VII. Abbildung der Rocca von Pesaro in: Litta, Famiglie celebri Italiane. Milano 1819. Fascicolo I. Cenni sulle medaglie e sulle Monete ad Tavola IV, Nr. 4. Museo di Milano: E il rovescio di una medaglia col ritratto di Costanzo, simile al precedente. La leggenda dice: Inexpugnabile Castellum Constantinum Pisaurensi saluti publicae MCCCCLXXQ. Questo medaglione ci dà la notizia del nome imposto alla Rocca sopracitata, che nel 1474 si era cominciata a costruire. — Man erblickt auf dem Münzenbilde ein von vier stumpfen Türmen flankiertes Mauerquadrat. Vor der Mitte der Vorderfront steht ein kleiner Portone mit Zugbrücke. In der Mitte des Kastells ragt ein Berchfrit empor. — 28) Vgl. A. Luzio, R. Renier, Mantova e Urbino. Isabella d' Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle Vicende politiche. Torino 1893, S. 48. Anmerkung 2. — 29) Ebenda S. 90. — Anmerkung 2. — 30) Vgl. Vernarecci, La libreria di Giovanni Sforza, signore di Pesaro, im Archivio storico per le Marche e per l' Umbria. Tom. III, S. 522 ff. — 31) Vgl. Ratti, op. cit. Vol. II. — 32) Vgl. Carlo Cinelli in dem genannten Sammelwerk über die Villa Imperiale. Parte Storica. — 33) Historiae Monumenta Ordinis Sancti Hieronymi Congregationis B. Petri de Pisis. Romae 1760 und die Gelegenheitsskizze des Lodovico Agostini: Il Convento di San Bartolo im M. S. Nr. 191 Biblioteca Olivieri zu Pesaro. Auszug des Testamentes ebenda Codex Oliv. Nr. 443, S. 456: Testamento del Signor Giovanni Sforza Signore di Pesaro, fatto nel 1510 il di di 24. Luglio nel palazzo della sua residenza in Pesaro, scritto da Lodovico Cardano alias Toricella suo Segretario, convalidato per rogito di Ser Bernardino di Ser Gaspare Fattore, nel quale non trovarsi che si tratti cosa d' interesse alla Serenissima Casa Feltria, della Rovere et al Serenissimo Sig^r Duca Francesco Maria II al presente nostro Signore, se non che dal suddetto Sg^r Giovanni si lassa il palazzo dell' imperiale con le possessioni e selva intorno, mancata la sua linea

mascolina alli frati di San Bartolo, li quali l' abbino a tener per loco et accettarlo con chiesa come li parrerà, non l' alienando mai per alcun modo e però di questo col legato si è fatta menzione. — 34) Carlo Cinelli, op. cit. parte storica, zitiert folgendes Dokument, das sich in der Biblioteca Oliveriana befinden soll, das mir aber trotz eifriger Nachforschung nicht zu Gesicht gekommen ist: „L' Illmo Sig^r^ Franc^co^ Maria predetto per se e suoi eredi e successori promise che per tutti i beni etc. da consegnarsi a lui dal Sig^r^ Galeazzo Sforza nella villa e territorio di Pesaro volgarmente detto l' Imperiale da consegnarsi insieme agli altri beni, si et quatenus apparebit dictum Dominum Galeatium promise dare etc. al detto Sigr. Galeazzo mille ducati di oro ogni anno in perpetuo, et quatenus apparebit dictum palatium non spectare nec pertinere ad dictum Galeatium, promise darne 600. — 35) Vgl. Ratti op. cit. S. 169 und Annibale degli Olivieri, Ragioni del titolo di Provincia Metaurense dato alla Legazione detta volgarmente di Urbino. Napoli 1771, S. XVI; vgl. außerdem: Riposati, op. cit. II, 42: „ . . . ma pretendendo Galeazzo fratello di Giovanni di volerne ritenere il dominio, percio ricovrassi nella Rocca per difendersi; ma allorchè il Duca comparve armato intorno a quella Città, stretto dall' impotenza, e persuaso dal Cardinale, e dal Duca acconsentì alla cessione, pagandoglisi 20 mila ducati per li beni allodiali, i quali per l' intiera conclusione dell' accordo furono anche subito sborsati dal Duca Francesco Maria, e cosi entratone pacificamente in possesso. . . . — 36) Zu seinem Leben vgl.: Sansovino, Delle famiglie celebri. Venezia (Salicato) 1582. (Nur wenige Notizen.) Giambattista Leoni, Vita di Francesco Maria di Montefeltro della Rovere, IV. Duca d' Urbino. Venezia (Ciotti) 1605; C. Grossi, Degli uomini illustri di Urbino Commentario. Urbino 1819, S. 13—15; Riposati, op. cit. Tom. II, S. 1—156; Storia dei Conti e Duchi d' Urbino di Filippo Ugolini. Firenze 1859, Vol. II, Lib. X, S. 163—267. Über seine Vermählung vgl. Gregorovius VIII, 3, 39. — Litta, Famiglie Celebri Italiane. Dispensa 147. Della Rovere di Savona, Duchi d' Urbino. Parte I. Milano 1863, Tavola IV: Vita di Francesco Maria I. della Rovere. Tavola V: Handschriftliche Quellen. Vgl. hierzu: Pastor, IV. 1. S. 78, 101 ff. u. IV, 2. — Memoirs of the Dukes of Urbino. Illustrating the arms, arts, and litterature of Italy from 1440 to 1630. By James Dennistoun of Dennistoun. London 1881. Vol. II, Lib VI, S. 301—437. — 37) Vgl. Serassi, Vita di Baldassare Castiglione, Einleitung zum Cortigiano, Padova 1768. Martinati, Castiglione. Firenze 1900. — 38) Vgl. Leoni, op. cit. S. 154 und Riposati, op. cit. II, S. 42: „ . . . in ricompensa di questi suoi e crediti, e servigj . . .“ Außerdem hatte der Papst im Geheimen vom Kaiser Maximilian für 30000 Dukaten die Stadt Siena gekauft, um sie seinem Neffen zu geben. Vgl. Muratori, Annal. d' Italia. anno 1513 und Guicciardini, Lib. II, S. 310. — 39) Riposati, op. cit. II, S. 52. — 40) Ebenda S. 53. — 41) Der Wortlaut dieser Rede ist wiedergegeben bei Leoni, op. cit. Lib. II, S. 198 ff. Abgedruckt in Pompeo Mancini, op. cit. S. 44—46. — 42) Biblioteca Oliveriana MSS. Num. 387, Tom. X, num. IX, S. 52:

Illustrissima Mad^ma^ mia consorte.

Più volte da poi che gl' inimici si misero alla campagna ho desiato di esser alla mano con loro: cercando con l' ingegno ridurli ad qualche desiderato intento mio, non curando, attesa la virtù de' miei, et molto loro numero maggiore, si di gente d' arme, come di fanteria, et mai li ho possuto tirare ad alcun pensato disegno. Et essendo che Monsignor

Reverendissimo el Legato con il signor Renzo da Ceri, Vitello et altri primarii signori capitani si sia redutto in Pesaro con una grossissima banda di huomini d' arme: et circa tre milia fanti et cavalli leggieri con spalle di Vasconi, in una grossa Banda propinqua a Pesaro verso Phano, et nel monte dell' Imperiale locatici Spagnoli, Lanzechenechi, et Corsi, de numero circa sei milia, o più feci pensiero de vedere se a questa via li possevo havere, et cosi avuta informatione del loro a . . . et designato el camino per dove li havevo a danneggiar alli quattri hore questa notte passata levate le fanterie dello exercito mio, et parecchi cavalli che me retrovaro qui propinqui, me ne andai alla volta loro, passato il fiume della Foglia a guazzo, condussi la fanteria per la collina. . . . Cavalli a un deputato loco lasciai al piano, et così acquistato il monte detto . . . ad quasi quelli dui hore di giorno con tanto impeto gli assaltai che . . . facessero sforza di stringersi in battaglia, subito per la grazia di dio . . . di questi mei li misi in fuga, con pregionia et occisione de' molti. Fu il vigore et prestezza delli mei insieme con mi che gittandosi . . . della marina per quelle rupe poco scampo trovavano alli casi loro così sempre per il monte continuo facendosi capture et occidendoli tirando loro . . . ad rincontro li cavalli mei, et così di sopra dove io ero con le fanterie et per da basso dalli cavalli si furono oppressi, che quasi nullo hebbe scampo di loro, che non fosse morto o preso et essendovi reduti li capitani nella Chiesa di San Barthole et alcuni di essi nel palazzo Imperiale fattosi forti andandoli con alcuni delli mei, tutti li ebbi pregioni, li nomi delli quali saranno qui sotto notati, et così seguendo la Victoria, et li inimici sino sulle porte di Pesaro, et in conspetto di quelli capitanei et genti quali si ritrovavano, et che nullo ordi mai di loro non che darli soccorso, ma non pure reaceptarli dentro, ne auro soccorsi da Vasconi quali messi in battaglia il tutto vedevàno, di essi ne fu fatta grandissima strage. Et così guadagnati per noi tutti gli alloggiamenti loro, et tutte le bandiere, et captura di tutti li capitanei, ecepto due remasti morti, et molti altri pregioni de loro, senza quasi nullo danno delli mei, con la victoria ho ritirate tutte le genti qui allo alloggiamento, del che ne do avviso all' E. V. Non lasciarò dare ancor notitia alla S. V. come tre giorni sono venendo el signor Trolo Savello da Roma con mille et cinquecento Fanti, et alcuni cavalli rompendo dalla banda di Sax ferrato, et pigliando el castello della Serra di San Abonda, loco del mio Stato, fu rotto et sraloggiato da doicento fanti delli mei dalla Pergola, et alcuni cavalli, et con gran fatica esso signor Troilo fuggi il non restar prigione. — Im Montefeltro ancora le genti de' Fiorentini venuti diversi volte alli danni di quelli lochi mei sempre sono state rotte, et alla volta di Massa verso l' Amole septecento fanti et cavalli da sina cento delli mei cacciati di un monte, et gagliardo passo preso per loro, furono rotti e fracassati. — Ho voluto il tutto significare alla S. V. acciò insieme con mi ne abbia participevole consolatione, vedendo la grazia che Dio questa mattina ne ha concesso, il quale ringraziato, ho speranza ancora, per la giustitia che io tengo felicitarà di giorno in giorno meglio li altri successi mei.

Genti in Pesaro quali hanno visto la rotta sopraditta, senza dar soccorso, oltre li Vasconi in ordinanza.

Lancie quattrocento

Cavalli ligieri tricento.

Fanti quattromilia.

Capi principali.

Reverendo Monsignor el Legato.

Signori Renzo da Ceri.

Conte Guido Rangone Governatore in la città.

Signor Vitello de Vitelli.

Signor Ursino.

Francesco Salomone et altri signori capi et principali, tanto a piedi quanto a cavallo. Capitanei quali ho trovato fortificatosi in San Barthole con piche in mano et io proprio assalitoli et a mi datosi pe prisoni

Capitaneo Sancta Croce.

Capitaneo Loise di Via Campo.

Capitaneo Bizzaro.

Capitaneo Ernandes et molti et molti Alfiery et homini di conto.

Item nel palazzo della Imperiale similmente a mi datosi per prigioni.

Capitaneo D. Jovanne detto Sarmenti, priso in lo Imperiale. Item molti in lo Imperiale.

Capitaneo Gimbrone et un altro Capitano però Spagnolo.

Capitanei presi da altri particolari.

El signor Riccardo colonnello dei Lanzichinecchi.

Capitaneo conte Hieronimo.

Et alla S. V. mi raccomando ex meis Felicibus Castris prope Genestretum VI. may 1517.

Consors Franc. Maria Dux Urbini ac almae urbis Prefectus. —

Zur Erinnerung an diesen Sieg ließ Francesco Maria an der Kapelle des Klosters San Bartolo einen Felsblock einmauern, der folgende Inschrift trägt:

MDXVII A DI XV DI FEBBRARO IL DVCA
FRANCESCO MARIA RVPPE IL CAMPO
DELLA CHIESA NEL MONTE DI SAN
BARTOLO.

43) Vasari-Milanesi VI. 318. — 44) Beiheft zum Jahrbuch der Kgl. pr. Kunstsammlungen. 1906, Bd. XXVII. Die Kunstbestrebungen der Herzöge von Urbino von Georg Gronau. III. Girolamo Genga und der Bau der Villa Imperiale (S. 12—44), S. 16, Dokument I. — 45) Vasari-Le Monnier, Vol. XI, S. 89. — 46) Gronau, op. cit. S. 16. u. 17, Dok. II (8. März 1523). — 47) Ebenda S. 17—20, Dok. III.—VIII. — 48) Biblioteca Oliveriana, Codex Nr. 429. Lettere di illustri stranieri. Tomo I. — 49) Gronau, op. cit. S. 20, Dok. IX, 4. September. — . . . ed ò etiam provisto al pictore e' l scoltore novamente venuti che staranno bene et lunidi proximo m^{ro} $hier^{mo}$ gli à hordinato el lavor anno à comenzare e cosi reguiteranno. Donino che sta al imperiale, è stato qui dicendo. . . . Fa. 254c, 758. — Das Material der Florentiner Carte d' Urbino läßt uns hier leider gänzlich im Stich. Es beginnt überhaupt erst, wie Gronau in seiner Studie „Die Kunstbestrebungen der Herzöge von Urbino", I. Vorbemerkung (Beiheft zum Jahrbuch der Kgl. pr. Kunstsammlungen, Bd. XXV [1904], S. 2) ausführt, „in kompakter Masse relativ spät, etwa 1527, aber auch danach beobachtet man längere und kürzere Unterbrechungen, gelegentlich macht das Beziehen auf einen vorangegangenen Brief, der nicht vorhanden ist, den Verlust offenkundig. Von der äußerst wichtigen Serie der Copia lettere — der Abschriften von Briefen, die die Herzöge an ihre Gesandten oder diese an ihre Herren richteten — sind nur Fragmente, wenigstens in Florenz erhalten. Anderes

wieder entzieht sich unserer Kenntnis, weil gelegentlich mündliche Verhandlungen stattgefunden haben." — 50) Vgl. Storia della pittura italiana esposta coi monumenti da Giovanni Rosini. Pisa MDCCCXLV, Tom. V. Epoca terza da Giulio Romano al Baroccio S. 17: „Lasciò Roma nel 1524; e passò ad Urbino chiamato da quel Duca, che lo fece dipingere all' Imperiale . . ." und Giacomo Mancini, Memorie d' Artefici etc. Memorie sul Raffaellino — Roma 1837. — 51) Vgl. Riposati, op. cit. II, S. 86. — 52) Ebenda II, S. 88—112. — 53) Vgl. Grossi, Degli Uomini illustri di Urbino Commentario. Urbino MDCCCXIX, S. 14. — 54) Vgl. G. B. Leoni, op. cit. Lib. III, S. 420, und Muratori, Annali d' Italia, Tom. X, S. 236, 237. — 55) Gronau, op. cit. S. 25, 26. Dok. XXVIII (10. Mai 1530) und S. 27; Dok. XXX (25. Mai 1530). — 56) Vgl. Gaye, Carteggio, II, S. 154. Dok. Nro C. — 57) Vgl. Luzio e Renier, Mantova e Urbino, S. 187: Leonora passava allora di poco i 14 anni e mezzo. Aveva la festività dell' età sua, onde non è meraviglia che l'anno seguente, e precisamente il 19 giugno 1509, Tolmeo Spagnoli notificasse al Marchese (Giornale storico XIII., 438 e XVI, 161): „Di Madama se intende che la sta bene e che heri si fece una feste a Capriana, ove Donna Leonora cum le donzelle et villane mischiate fecero uno gran ballare." Simili feste rusticali piacevano molto anche alla madre, che aveva già valicata la trentina. vgl. R. Foerster, D. Studierzimmer d. Isabella Gonzaga im Jahrb. d. Kgl. pr. Kunsts. 1901. Heft 3. — 58) Nur aufgezählt finden wir diese Villen in dem sehr seltenen Buche: Raffaello Toscano, L'edificazione di Mantova in ottava rima alli Serenissimi Signor Vincenzio Gonzaga, e Leonora Medici di essa Mantova Principi. Padova 26. Marzo 1586; vgl. hierzu: S. Bettinelli, Delle lettere e delle Arti Mantovane. Mantova 1774, S. 139. — 59) Vgl. G. Bottani, Descrizione storica delle pitture del Regio-Ducale Palazzo del Tè. Mantova 1783, und Giovanni Cadioli, Descrizione delle pitture, sculture, ed Architetture che si osservano nella Città di Mantova e ne' suoi Contorni. In Mantova MDCCLXIII, S. 92—106. — 60) Ebenda S. 19—35. — 61) Vgl. Riposati, II, 127. — 62) Vgl. Pietro Bembo, opere. Tom. III. Le Lettere volgari (Venezia MDCCXXIX), S. 42 (15. aprile 1510): Le Duchessa nuova bellissima fanciulla, riesce ogni dì più dilicata e gentile e prudente, tanto che supera gli anni suoi . . ; vgl. ferner Luzio e Renier, op. cit. S. 187: Del resto i genitori avevano vigilato che alla fanciulla fosse impartita una buona educazione intellettuale. Sigismondo Golfo della Pergola bibliotecario e storico dei Gonzaga, che era stato già precettore di Isabella e che i Signori di Mantova avevano carissimo, servì di guida a Leonora nella prima istruzione letteraria . . . Abbiamo veduto come nel 1505, al tempo del matrimonio romano, Gian Lucido Gattaneo asserisce al Prefetto di Roma che „M[a] Leonora ben intende gramaticha." — 63) Vgl. Biblioteca rara, pubblicata da G. Daelli, Milano MDCCCLXIII, Vol. V. Ragionamento di Monsignor Paolo Giovio sopra i motti e di segni d' arme e d' amore che comunemente chiamano Imprese. S. 31. Anläßlich der Herstellung einer Denkmünze, die Francesco Maria I. zur Erinnerung an den Tod seines Widersachers Alidosi prägen ließ, sagt Giovio: „L'invenzione non fu tutta del signor Marcantonio, ma fu aiutato dagl' ingegni eruditi, de' quali egli faceva molto conto, ed onorava; e fra quegli fui ancor io un tempo, e de famigliarissimi." — 64) Vgl. Luzio e Renier, op. cit. S. 278. Leonora defferiva anche dalla madre per le sue tendenze mistiche. Essa prese qualche parte, quantunque con la solita sua incertezza, a quel movimento religioso diretto ad una riforma nel seno stesso dell' ortodossia cattolica, per cui si appassionarono tanto

Vittoria Colonna e Caterina Cibo Varano usw. — 65) Gronau, op. cit. S. 25, 26. Dok. XXVIII. — 66) Vasari-Milanesi, Vol. VI. S. 318. — 67) Vasari-Milanesi, VI, S. 275. — 68) Dieses Gemälde befand sich im Jahre 1891 im Studio des Malers Gritti in Bergamo. Es ist nach einer Photographie von Taramelli (Bergamo) reproduziert in: Egidio Calzini, Urbino e i suoi monumenti. II. edizione. Firenze 1899, zwischen den Seiten 84 und 85. — 69) Vgl. La Vita e le Rime di Angiolo Bronzino. Studio di A. Furno. Pistoja 1902, S. 42, und Vasari-Milanesi VII. Vita di Bronzino, S. 594. — 70) Siehe Anmerkung 50. — 71) Gaye, Carteggio II, S. 368/69. . . . et perchè di già havevo havuta commessione, per potere sollecitare più questa impresa che da me stesso non potevo, ch' io toglessi alcuni maestri che mi aiutassino, scrissi avanti ch' io mi partissi di Firenzea un Raffaello da Borgo, huomo da bene et valentissimo, col quale lavorai insieme già per il Duca d' Urbino, et egli mi promesse venire alla tornata mia da roma. — 72) Vgl. Storia dei Conti e Duchi d' Urbino di Filippo Ugolini. Firenze 1859, Vol. II, S. 259, 260, 357, Anmerkung 3, und Dennistoun, op. cit. III, S. 332. — 73) Vasari-Milanesi VI, S. 318. — 74) Vasari-Le Monnier, IX, 24. — 75) Vgl. H. Semper im Archivio storico dell' Arte, Roma 1895, S. 110 ff. u. 1896, S. 130 ff. — 76) Adolfo Venturi, I due Dossi. Documenti, prima Serie. Estratto dall' Archivio storico dell' arte. Fasc. VI, 1892; I—II—III. 1893, S. 16, 17. — 77) Vgl. Die Fresken des Castello del buon consiglio in Trient und ihre Meister. Eine kunstgeschichtliche Studie von Hans Schmölzer. Innsbruck 1901, S. 40. — 78) Venturi, op. cit. S. 17. — 79) H. Thode, Ein fürstlicher Sommeraufenthalt in der Zeit der Hochrenaissance. Jahrb. der Kgl. pr. Kunstsammlungen Bd. IX, S. 167. — 80) Gronau, op. cit. S. 24. Dok. XIX, XX, XXI, XXII, S. 25; Dok. XXIII, XXIV. — 81) Ebenda Dok. XXV. — 82) Ebenda Dok. XXVIII. — 83) Mancini, Statuta civitatis Pisauri noviter impressa. Pisauri MDXXXI. Vorrede: „ . . . superioribus enim diebus dum Alexander barignanus concivis fundamenta quedam pro erigendo edificio iuxta viridarium principis fodi mandasset: sub terram per pedes circiter decem reperta est statua Aenea Bacchi antiquissima . . . hanc principi Alexander ipse donavit. qui eam pristine integritati pro viribus restitui iussit. fietque quoniam antiquitatum et custos et amator est. — 84) Biblioteca Olivieriana di Pesaro MS. num. 191, (nicht paginiert). — 85) Gronau, op. cit. S. 27. Dok. XXXI. — 86) Ebenda, Dok. XXXIII. — 87) Ebenda Dok. XXXVI. — 88) Ebenda S. 28. Dok. XXXIX. — 89) Ebenda S. 29. Dok. XL. — 90) Ebenda S. 31. Dok. XLV. — 91) Opere del Cardinale Pietro Bembo, Tomo Terzo, Le Lettere volgari, Venezia MDCCXXIX (Hertzhauser), S. 278. — 92) Die später in veränderter, beziehungsweise ergänzte Fassung dieser Inschrift siehe im II. Kapitel dieser Studie. — 93) Ob diese Inschrift zur Anwendung gelangte, ist nicht bekannt. Da der Bogen erst zu Francesco Marias II. Zeit gebaut wurde, hatte man wohl Bembos Aufschrift vergessen. — 94) Auf dem Postament der jetzt in Florenz befindlichen Statue lautet der Spruch: „Ut potui huc veni Delphis et fratre relicto.“ — 95) Auf diese Standbilder hat jener Brief Francesco Marias (9. Mai 1533) Bezug, dessen Deutung Gronau offen ließ. Gronau op. cit. S. 30. Dok. XLIII: Per la inclusa del Genga haverete la resolution sua, circa i dubij che mosse Monsr Bembo sopra quelli epitaphij ed inscrittioni, che vanno alla Casa nova dello Imperiale, et perchè in detta sua il Genga dice che in lo epitaphio, che serà presso al ritratto nostro, gli pareria far mentione di quella factione dello Imperiale, diciamo che il venire a tal' particulare in quello non ci pare,

maxime devendolo ricercare a Mons[r] Bembo. Il quale era servitore di Papa leone, per il che forsi haveria rispetto de dire, o dicendo non diria tutto quello, che se potrebbe, et quando lo dicesse, non sappiamo come se gli convenesse in tutto per il respetto detto. Poi i particulari dissignamo c' habbino ad essere in quella loggia, che se ha da fare à san Bartholo, e ci pareria che in dicti dui epitaphij, senza venire a particolare alchuno se dicesse sul generale, cusi di noi in quello che serà dal lato del ritratto nostro, come della S[ra] Duchessa in quello che serà dal lato del ritratto suo, et però con questo nostro parere, circa questo particolare, e con la inclusa del genga, darete a Mons[r] Bembo la più chiara information che potrette, senza toccarli del respetto che di sopra habbiamo decto pertinente alla Persona sua. Fa. 232c, 593. — 96) Gronau, op. cit. S. 32. Dok. L. — 97) Ebenda S. 31. Dok. XLVIII. — 98) Ebenda S. 32, 33. Dok. LIII. — 99) Ebenda S. 33. Dok. LIV. — 100) Le Lettere volgari, Vol. I, Lib. V, S. 41. . . . e sopra tutto per visitar voi, e veder la vostra bella fabbrica e goder di voi alcun giorno in que' monti, dove ho fatto alquanti anni della mia migliore vita, come voi sapete . . . (30. XII. 1533); S. 42. Non ho potuto questa state adempire il disiderio, che io aveva di venire a vedervi alla vostra bella villa, ed a riveder que' monti dolcissima mia dimora d' alquanti anni . . . (26. VIII. 1534); S. 42. Oltra che io ho non poco disiderio di riveder quelle Contrade, e veder la bella fabbrica e villa vostra . . . (31. X. 1534) und S. 43 (26. X. 1539). — 101) Gronau, op. cit. S. 34. Dok. LVI. — 102) Ebenda S. 34, 35. Dok. LVII. — 103) Ebenda S. 35. Dok. LIX und LX. — 104) Il Diario di Giovanni Battista Belluzzi, detto il Sammarino, edito per la prima volta a cura di Pietro Egidi. Roma 1907. Diese Schrift soll erst noch dem Buchhandel übergeben werden. Herr Professor Egidi hatte die große Liebenswürdigkeit, mir die Aushängebogen des Werkes zur Durchsicht zu übersenden, wofür ich ihm hiermit bestens danke. — 105) Egidi, op. cit. S. 56. — 106) Vasari-Le Monnier, Vol. XI, 4, 5 — und E. Guhl, Künstlerbriefe. 2. Aufl. von A. Rosenberg. Berlin 1879, S. 282, 283, Nr. 147. An M. Pietro Aretino (Florenz, Mai 1536), vollständig bei Bottari Racc. III, 39—56. — 107) Vasari-Milanesi VI, S. 574. Vita di Battista Franco. — 108) Egidi, op. cit. S. 61. — 109) Ebenda S. 62. A l'ultimo di de luglio venne mio messere e mia madonna e la Tarsia e l Todescho e Andrea da Cesena e cusì fecemo el di primo da agosto insieme con alegrezza grande; mio messere se partì el 2 di agosto. Nota che in questo poche che lui stette qui, remosse e megliorò el dissegnio delle nostre case e tolse in disegnio le case de questi nostri zii de Vangilista e fece el disegnio. Mia madonna stette qui 16 di a solazzo con noi, poi partì e tornò allo Imperialle. — 110) Ebenda S. 67. Alli 30 io tornai in Pesaro, dove che io me andava intratenendo cusì; et in questo mezo che io stava in Pesaro, se revede tutti li conti de la fabricha de lo Imperiale, de corte, del giardino, del barcho de Monte Baroccio, de Gradara et de tutte le fabriche quale mio messere haveva cura. Et perchè li conti stevano male per essere mal tenuti, li fu da fare per uno mese asai. El riveditore fu messer Costantino da Ugobio Timodelli, el quale se portò diligente; in revedere li conti erano fra Nicolò straniero e mio messere. Nota che allo Imperiale sina a questo tempo se era spese da 10 milia scuti circha, et la lora spesa per le altre fabriche era da 2 milia scuti. — 111) Ebenda S. 70: Alli 16 de febraro io presi la fabrica de lo Imperiale, che mio messere diede licentia a uno che aveva li; cusì presa, me n' andava ogni di a lo Imperiale a pigliarne cura de quelli maestri. — 112) Ebenda

S. 71: A di 14 senza altre cirimonie la comare Martia, la Caterina urbinata, maestro Francesco de Forlì, maestro Camillo mantovano, maestro Nicolò intagliatore, senza altre cerimonie, andammo al veschovato de Pesaro a batizalla, e cusì fu baptizzata e postoli nome Vittoria. — 113) Ebenda S. 73. — 114) Ebenda: Tornati a Pesaro, passò l signore Piero Alovixe, figliolo del papa Paulo terzo, e venne a vedere la fabricha de lo Imperiale con molti signori che aveva con lui, che fu alli 30 de maggio; dove li facemo una brava colatione, ma non volse niente, e questo perchè dubitò per la inimicitia che alhora era del stato di Camerino fra l papa l Ducha. Niente di mancho li piacette forte la fabricha e li suoi gintil homini fecero colazione tutti. — 115) Leoni, op. cit. S. 431, 432 und Riposati, II, S. 116. — 116) Egidi, op. cit. S. 74: Io mi steva cusì a Pesaro e dal mese de giugno andai a stare a lo Imperiale con la fameglia de mio messere, e alli 26 de giugno io me ne venni a casa con la Giulia e la Vittoria . . . S. 77. A di 15 de stembre io andai a Pesaro per che io esercitava l'ofitio ne le schritura de la fabrica de lo Imperiale; de la qual cosa io ne tirava schuti 2 l'mese e la spesa; e questo per satisfatione de mio messere, che se contentava che io me intratenesse apresso lui, che per non avere facende lo faceva. — 117) Ebenda S. 78. A Pesaro io me ne andava intratenendo con la scrithura et altre facende de la fabricha, et cominciai a designiare un pocho, per che Bartolomeo imparava e me insegniava a me. Cusì me andava intretenendo, e mio messere era amalato. In questo tempo noi metessimo in sieme l Baccho, qual era tutto rotto. — 118) Vasari-Milanesi, VI, S. 330ff. und D'Ayala, Vita di Giovanni Battista Belluzzi. Archivio storico italiano, serie III, XVIII, S. 209. — 119) Gronau, op. cit. S. 36. Dok. LXIII. — 120) Ebenda Dok. LXIV. — 121) Ebenda S. 36, 37, 38. Dok. LXV. — 122) Ebenda S. 39. Dok. LXVIII. — 123) Ebenda Dok. LXIX. — 124) Ebenda S. 39, 40. Dok. LXXI. — 125) Ebenda S. 40. Dok. LXXII. — 126) Ebenda S. 40. Dok. LXXIII. — 127) Ebenda S. 41. Dok. LXXV. — 128) Leoni, op. cit. Lib. III, S. 423 und Riposati, II, S. 114. — 129) Ebenda S. 122. — 130) Ebenda, II, S. 123ff. und Leoni, S. 445—451. — 131) Egidi, op. cit. S. 87: A di luglio venne l signor Duca da Venetia a Pesaro. A di 8 venne la signora Duchessa da Venetia e tutti doi venero alogiare allo Imperiale, dove l signor Ducha fecce sapere alla signora Duchessa la morte de la signora Hippolita, loro figliola, de la quale ne prese gran tristezza, et conturbò ogni cosa; per che se preparava fare feste asai per la venuta de la signora Duchessa de Camerino, la qual venne li allo Imperiale et a Pesaro con l signor Ducha suo consorte, e li stette parechii di, poi tornorno a Urbino; S. 88: . . . Io me steva a Pesaro et designiava, e per che li signori patroni stevano allo Imperiale, fu forza che tornamo a Pesaro per carestia de stantie. — 132) Ebenda S. 89, 90: . . . ma era tanto occupato che non poteva (Genga); per che l signor Ducha aveva lasato la cura a mio messere de la fabricha de la muraglia de Pesaro, che per la morte de messer Pietro Gintile da Camerino era restata senza capo. L signore disse a mio messere: Pigliati cura de questa cosa, fintanto che io torno da Venetia, che proveder̀o. E cusì mio messere prese la cura, de sorte che ne era de gran fastidio a tutti noi. E cusi ne andiamo segondando le cose con gran travagli e fastidi. Occurse in questo tempo che l signor Ducha stando a Venetia infirmò de sorte che morse de questa infirmità; ma inanzi che infermasse, schrisse a mio messere che silicitasse le fontane, che sua signoria pensava venire l mese de setembre a store allo Imperiale a solazza, e voleva menare certi gintilomini, sui amici, a stare con lui a solazo per mostrarli lo Imperiale, e

fra li altri messer Titiano, Bastiano da Bologna con certi altri valenti; e noi, sapendo questo, solicitiamo l lavoro asai. Ma dipoi indutiando su signoria per respetto del male, se rafreddò la venuta sua, perchè peggiorava, ma noi per questo non lasiamo l solicitare lo Imperiale e la muraglia. — A di 8 de ottobre, l martedi notte a meza notte, che l di venente fu san Donino, de merchore arivò, l signor Ducha a Pesaro amalato forte e venne per mare, solo con li suoi camereri et altri servitori de camera et messer Giovanni Jacomo ambasciatore; e arivati al pallazzo, fusimo chiamati che se andasse allo Imperiale a far metere al hordine, se sua signoria volesse andare a star lasù; e cusi io me levai de letto, e andai e feci metere al hordine. — L di de san Donino a 22 ore l signor Ducha cavalchò per la terra e questo fu causa li camereri, che fecero per farllo passar tempo, che parera fusse fatto ferneticho e talhora non respondeva a proposito. Cusí dato una volta per la terra, tornò al pallazzo e repososi. — 133) Belluzzis ausführliche Angaben über den Tod Francesco Marias und das prunkvolle Leichenbegängnis dürften für den Kulturhistoriker großes Interesse haben. Vgl. S. 91—95. — 134) Vasari-Le Monnier, Vol. XI. Vita di Girolamo Genga, S. 90. — 135) Egidi, op. cit. S. 107: Queste cose furno del mese de decembre, che alli 15 di io me partì de Pesaro, che l signor Ducha per respetto de la guerra aveva fatto lasare la fabricha de lo Imperiale, e io per cavare mio messere de uno grande laberinto, vedendo le cose andare de questa forma, avevo fatto tanto che io feci tutte le bollette de li creditori de la fabrica, et se diede a ciaschuno la sua con comissione del signore Ducha, l qual comese al maestro di casa che li facesse satisfare sopra la intrata del stato quà e là. E tanto se fece. L che fu cosa molto cativa per li pover homini, per che se stentò asai per essere satisfatti, pure fu forza, et io anchora che doveva avere da 30 scudi me convenne fare l medesimo. In questo modo se lasò la fabrica, et io in 15 di tirai tutta la schritura inanti e fece le bollette e fornì l mio oficio con honore. — 136) Ebenda S. 110. — 137) Vgl. Grossi, op. cit. S. 15: Riedificò, abbellì e fortificò Sinigallia, munì di fortezze Urbino e Pesaro, e in queste occasioni gli furono coniate medaglie che facesser fede all' età future di tali imprese. — 138) Vgl. Giuliano Vanzolini, Guida di Pesaro . . . Ibidem 1883, S. 27: Altre ville ancora sarebbero degne per la positura e per le amenità loro d' esser noverate, come Miralfiore che Guidobaldo II. comprò dai Sigg. Bonamini al prezzo di 8 mila scudi d' oro e fecevi fare quel palazzo che tuttora si vede, con quei due magnifici archi d' ingresso (l'uno dei quali atterrato allorquando nella costruzione della strada ferrata rimase occupata una parte dei terreni del latifondo su cui questa villa si eleva), sormontati dalle tre mete, stemma dei Rovereschi . . . — 139) Er blieb aber im Rohbau stecken. Auf die Bauzeit unter Guidobaldo II. bezieht sich das Dok. LXXXIII (27. XII. 1551), bei Gronau op. cit. S. 43. — 140) Fritz Seitz, op. cit. S. 465. — 141) Delle Lettere di M. Bernardo Tasso . . . In Padova (Comino) CIↃIↃCCLI, Vol. III, S. 242. A. M. Vincenzo Laureo: . . . la parte nova, ancor che non sia finita, e piena di stanze (benchè picciole) ben compartite, e ornati di stucchi, di pitture, e di diversi, e vaghissimi ornamenti . . . — 142) Vasari-Le Monnier, XI. Vita di Girolamo Genga, S. 90. — 143) Vgl. Dei veri precetti della Pittura di Gio. Batista Armenino da Faenza, Libri Tre. Pisa MDCCCXXIII, Lib. III, Cap. XIII, S. 221: mentre negli aperti, e che sono all' aria spaziosi, come le mura intorno ai giardini, i portici, le logge e gli altri ricetti di fontane, con tribune e statue intorno, e con altri tali ricetti e partimenti piacevoli, vi si fingono

materie, che siano di minor fatica delle predette, ma siano di cose allegre, come sono paesi dilettevoli, dentro ai quali vi siano da lontano città castella, teatri, porti di mare, pescagioni, cacciagioni, nuotazioni, giuochi di pastori, di ninfe; vi siano Fauni, Satiri, Silvani, Centauri, mostri marini, con altre cose acquatiche e selvagge nel modo che si trovano essere finte pei libri de' buoni poeti . . . — 144) Vgl. Geschichte der Renaissance in Italien von Jacob Burckhardt, III. Aufl. Unter Mitwirkung des Verfassers bearbeitet von H. Holtzinger. Stuttgart 1891, S. 235 ff. XIV. Kapitel. Die Villen. § 116. Die Gattungen der Villen: Ist der Saal oblong, so stehen sich an den beiden Langseiten in der Mitte Buffet und Kamin gegenüber. — 145) Vgl. z. B. Passeri, Istoria delle majoliche fatti in Pesaro . . . Pesaro 1857; ferner: Ugolini, Storia dei Conti e Duchi d' Urbino. Firenze 1859, Vol. II, S. 355—366; ferner Catalogo descrittivo artistico della Raccolta di majoliche antiche dipinte posseduta dal Municipio di Pesaro e collocata nelle sale dell' Ateneo Pesarese compilata a cura del March. Ciro Antaldi-Santinelli. Pesaro 1897. — Zu Francesco Marias II. Zeiten wurden die Kredenzen sogar selbst aus Majolika hergestellt. Vgl. Vasari, Vita di Taddeo Zuccari, ediz. Le Monnier. Vol. XII, S. 118. „ . . . . che fece tutti i disegni di una credenza, che quel Duca fece poi fare di terra in Castel Durante, per mandare al re Filippo di Spagna. — 146) Gronau, op. cit. S. 40. Dok. LXXIII u. S. 43, Anhang: . . . e stanzone con apertura verso il Cortile per la sala retta da Collonne, fra le quali un bellissimo vaso di marmo tutto d' un pezzo, con bell' ornamenti nel quale doveva scaturire Acqua. — 147) Gronau, op. cit. S. 14, Anmerkung 3. — 148) Über die Bronzestatue des sogenannten Idolino. 49. Programm zum Winckelmannsfeste der archaeologischen Gesellschaft zu Berlin von Reinhard Kekulé (von Stradonitz). Berlin 1889, S. 17, Anmerkung 6. — 149) Vgl. S. 24 dieser Studie. — 150) Vasari-Le Monnier Vol XI. Vita di G. Genga. S. 90. — 151) op. cit. Anhang. — 152) Kekulé, op. cit. S. 17. — 153) Vgl. Pelli, Saggio istorico della Real Galleria di Firenze. II. S. 177 fg. — 154) Lettere, III. S. 243. — 155) Ebenda. — 156) Biblioteca Oliveriana. MS. Nr. 191. Giornata prima. — 157) Gronau, op. cit. S. 44, Anhang. — 158) Ebenda S. 14. — 159) Vgl. Die Gartenkunst der italienischen Renaissancezeit von W. P. Tuckermann. Berlin 1884, S. 56. Wie Plinius (Lib. V. 6, 16—18) beschreibt, wurden durch Beschneiden alle möglichen Figuren aus Bäumen erzielt: Tiere, Schiffe, Pyramiden usw., sowie Namenszüge, namentlich aus Buxbaum, Taxus und Zypressen. — 160) Descrittione di tutta Italia di F. Leandro Alberti . . . Bologna MDL, S. 265. — 161) op. cit. prima giornata. — 162) Vgl. Gronau, op. cit. S. 36. Dok. LXIII, LXIV; S. 38. Dok. LXVI u. S. 44, Anhang. — 163) Vgl. op. cit. prima giornata. — 164) Vgl. z. B. Il Riposo di Raffaello Borghini, Firenze MDCCXXX, S. 101 ff. Uccellare del Vecchietto — 165) Gronau, op. cit. S. 15, 16. — 166) Agostini, op. cit. 167) Lettere, III, S. 243. — 168) Gronau, S. 14. — 169) op. cit. S. 265. — 170) Lettere, Vol. IV. Parte Prima, S. 319. — 171) Gronau, S. 14. — 172) Lettere, Vol. III, Lib. VIII, S. 331. — 173) Ebenda Vol. II, Lib. XI, S. 178. — 174) Vasari-Le Monnier, XI, S. 90. — 175) Gronau, S. 15. — 176) Delle Lettere di M. Bernardo Tasso, secondo volume molto corretto, e accresciuto. Si è aggiunto anche in fine il Ragionamento della Poesia. Padova CIƆIƆCCXXXIII, S. 237. A. M. Girolamo Ruscelli. — 177) Ebenda Vol. III, CIƆIƆCCLI, S. 122. — 178) Ebenda Vol. II, S. 331. A. M. Pompeo Pace. — 179) Rime di M. Bernardo Tasso, edizione la più copiosa finora uscita. Colla vita nuovamente descritta dal Sig. Abate Pierantonio Serassi. Tom. I u. II.

In Bergamo MDCCXLIX. Vgl. Delle Lettere, Vol. II. Al Sig. Francesco Bolognetto, XX. d' Agosto del LVII: „ . . . le mando alcuni Sonetti ch' io ho fatti per la Sig. Duchessa d' Urbino in questi caldi . . .“ — 180) Rime. Tom. I, S. 255. Sonetto CCCLVII. — 181) Ebenda S. 244. Sonetto CCCXXXI. — 182) Vgl. Torquato Tasso und Italienisches Leben im 16. Jahrhundert von Pier Leopoldo Cecchi. Aus dem Italienischen übersetzt von H. Freiherrn von Lebzeltern. Leipzig 1880, S. 53. — 183) Lettere di Bernardo Tasso, Vol. II, S. 231. A. M. Vincenzo Laureo. Di Pesaro il di IX. di Novembre del LVI: „ . . . e a questo fine vi mando questi duo Sonetti che sono venuti fatti in laude dell' Exellentiss. Sig. Duca, per soddisfare a un Maestro di Cappella c' ha tolto S. Eccell. novamente . . .“ — 184) Delle Lettere di M. B. Tasso. Vol. II, S. 265. A. M. Girolamo Ruscelli. Pesaro XXI. Di Maggio LVII: „ . . occupato in far recitar una Commedia sua, con la quale l' Eccell. di questo Prencipe ha voluto far onore, e dar piacere all' Illustriss. Cardinale Tornone, non ho prima che adesso potuto soddisfar nè al desiderio vostro, nè all' obbligo mio . . .“ — 185) Ebenda Vol. III, S. 123, 124. Di Pesaro il di 2 Luglio del MDLVI. — 186) Obgleich ein Dichter diese Worte schrieb, so bekunden sie doch eine wenig gemütstiefe Auffassung vom Villenleben. So war sie zu seiner Zeit eben allgemein gang und gäbe. Jene Absage an das städtische Leben hatte zwar manche Züge mit der Weltflucht mittelalterlichen Mönchslebens gemein, ist aber insofern durch und durch modern, als der Renaissancemensch, nachdem er eine Zeitlang die stillen Reize und Freuden des Landlebens genossen hat, gern wieder in das Getriebe des Lebens zurückkehrt, oder aber sich freut, wenn liebe Freunde oder gebildete Fremde durch ihre Besuche seine Einsamkeit unterbrechen und so eine angenehme Abwechslung schaffen. — Der Hang des Romanen zum Landaufenthalt entspringt überhaupt im allgemeinen nicht innerstem Herzensbedürfnis, reinster und ursprünglichster Liebe zur Natur. Er steht der großen Allmutter nicht wie der gemütstiefe Deutsche gegenüber, der schon seit grauer Vorzeit seine freud- und leidvollen Empfindungen mit dem geheimnisvollen Naturwalten in innigste Beziehung setzt, und der vor der majestätischen Größe oder der eigenartigen Lieblichkeit einer stimmungsvollen Landschaft unendlich mehr, als den ästhetischen Genuß einer schönen Szenerie erlebt. Für den alten Römer wie für den Renaissancemenschen bedeutet denn das Leben auf der Villa, wie gesagt, nur eine willkommene Flucht aus dem Alltag, eine Entlastung von den Mühen und drückenden Verpflichtungen des Stadtlebens. Auf dem Lande kann er sich in ungestörter, behaglicher Muße, seinen Liebhabereien und dem praktischen Zwecke seiner Erholung widmen. Es ist also seiner Naturliebe ein gut Teil Epikureertum beigemischt. — 187) Vgl. z. B. Rime, Tom. I, S. 268. Sonetto CCCLXXXIII:

Signor su questo imperiale ed alto
Colle, ove, del Leon le genti morte,
Il gran Maria Francesco e saggio e forte
Tinse in vermiglio il vago e verde smalto . . .

188) Lettere, Vol. III, S. 122. Alla Signora de' Tassi Bergamo. — Torquato kam Anfang April 1557 nach Pesaro. — 189) Francesco Maria II. war ein leidenschaftlicher Nimrod. Vgl. Il Diario di Francesco Maria II. (1583—1623), scritto da lui medesimo. Florenz, Staats-Archiv, MS. ohne Signatur. Die Durchsicht des MS. verdanke ich Herrn Dr. Gronau. — 190) Lettere, Vol. II, S. 353. A. M. Pietro Grasso. Di Pesaro il IX, di Dicembre del LVII. — 191) Vgl. L'Amadigi del S. Bernardo

Tasso, Venetia 1583; vgl. z. B. S. 340, Canto XXXXVII, S. 365, Canto 365, S. 373, Canto LII, S. 435, Canto LXI, S. 715, Canto XCIX:

Con quella squadra altera, e pellegrina
Di tanti Cavalieri andaro adagio
Verso l'Imperiale alto palagio . . .

192) Ebenda S. 600, Canto 83. Stanza 33—37. — 193) Lettere, S. 378. Di Pesaro il V. di Marzo del MDLVIII. — 194) Vgl. Anmerkung 175. — 195) Lettere, S. 267. — 196) Ebenda. — 197) Ebenda S. 293. — 198) Ebenda S. 333. — 199) Ebenda S. 348; vgl. ferner: L'Amadigi, S. 721ff, Canto C. — 200) Biblioteca Oliveriana MS. Nr. 1010. Lettere de' Duchi, Carte 73:

Il Duca d' Urbino.

Sig^{r} Luogotenente. Noi presuponemo che non si sia mancato di far segni di allegrezza per questa felice ed importantissima nuova che si è havuta della vittoria dell' Armata Cristiana contro la Turchesca, ma quando sia soccesso altrimenti non mancate di ricordare che si facciano fuochi per tre sere et tirino quelle codette, trattando con Mon^{re}che si faccino processioni et quelle orationi che ricerca un soccesso tale per renderne gratie a Dio. Della cosa delle codette datene l' ordine al fattore senza toccar cosa della Rocca. Del resto dovrà pigliarsi cura la Comunità come qui è stato fatto et si farà per tutto. State sano. — Di Sinigaglia il di XXII di ottobre del LXXI.

201) Cecchi, op. cit. S. 149, 150 und Serassi, Vita di Torquato Tasso, Roma 1785, Lib. II, S. 177. — 202) Vgl. A. Reumont, im Archivio storico italiano, nuova serie, Vol. I, S. 209. — 203) MS. Nr. 191. Bibl. Oliv. 204) Das ist aber nicht der „giardino secreto" der Gengavilla, wie Gronau annahm. Vgl. op. cit. S. 36. — 205) Ebenda S. 15, Anmerkung 5. — 206) Vgl. Anmerkung 93 dieser Studie. Begonnen wurde der Bau am 7. November 1583. Vgl. Il Diario di Francesco Maria II., f. 1^{v} a 7 di 9bre vi cominciò a cauar i fondam^{ti}. Della casa che faccio far nel m^{te} dell' Imp^{o} uicina à San Bart^{o} — à 6 [dix^{bre}] fu messa la p^{a} pietra nella mia fab^{ca} della Vedetta. — 207) Gronau, op. cit. S. 15. — 208) Ugolini, Tom. II, S. 350, 351. — 209) Vgl. Una parte dell' Ero e Leandro di Museo poeta greco, tradotta da Bernardino Baldi, pubblicata dal padre Alessandro Checcucci. Roma 1853. — 210) Vgl. Serassi, op. cit. S. 169. — 211) Il Diario di Francesco Maria II., f. 7v. 1587. Giugno 24. si fece nel prato dell' Imperiale la cena ai svizzeri, come è sollito farsi ogn' anno. — f. 11. v. 1588. — Luglio 4. si fece la cena a i Suizzeri sotto la loggia poi chè nel prato non si potè fare per che pioveva — f. 17. 1589.Luglio 5. Si fece la cena de i svizzeri i quali beuero tre some e mezo di uino, et erano a tavola quaranta persone. — f. 25. 1591. Giugno 9. si fece la cena de i svizzeri nel Prato. f. 280. Luglio 16, dito. — 212) Ebenda f. 7. 1587. Maggio 17. si ballò il palio all' Imp^{le} — Giugno 28. si ballò l'altro palio all' Imp^{le}, doue furono più di 300 donne che ballauano. — f. 11. 1588. Giugno 5. che fu il di della Pentecoste si ballò il Palio all' Imp^{le} dove ui fu poca gente . . . 19. Giugno. si ballò il 2° Palio all' Imp^{le} — f. 21. 1590. Giugno 11., dito. — Luglio 15, dito. f. 25 v. 1591. Agosto 4. si ballò il palio alla Vedetta. — f. 28. 1592. Giugno 28, dito. — 213) Ebenda f. 25. 1591. Giugno 24. Fui la p^{a} uolta a disinar' alla Vedetta doue era tanto fresco che bisognaua tener cerrate le finestre, ardendosi dal caldo in gl' altri luochi. — f. 25. v. 1591. Agosto 22. Si disse la prima Messa nella Capella della Vedetta. — f. 87. v. 1614. Aprile 10. Andai a Disin^{e} alla Vedetta in carr^{a} in 14. d' hora. — f. 89. v. 1615. Marzo 30. Fui a desinar alla Vedetta. — f. 100 1620.

Marzo 30. Andai a S. Bart° alla Vedetta, et all' Imperiale in h. 1¼. — 214) Ugolini, op. cit. Vol. II, S. 480, 481. Mantenne Francesco Maria, diligentemente, le fabbriche dello stato; ma poco spese in nuove costruzioni (?), perchè le antiche gli bastavano, nè i sudditi aggravar voleva. Non ostante amplio il porto canale di Pesaro, rifece la mura di Sinigaglia, costrusse da' fondamenti una magnifica villa a pochi passi da Castel Durante (A' 13 marzo 1600: si cominiciò a fondar la casa di Monte Berticchio. Diario.) sulla vetta di deliziosa collina detta Monte Berticchio (vandalicamente distrutta a' tempi nostri) lambita dal Metauro, che a lei discende con graziosi meandri: alla corte di Castel Durante aggiunse un braccio, che destinò a biblioteca, dove collocò tutti i suoi libri, e dove passava i giorni interi con gli antichi sapienti . . . — 215) Vgl. Relazioni degli Ambasciatori veneti al Senato, raccolte, annotate ed edite da Eugenio Albèri. Serie II, Vol. II. Firenze 1841, S. 313—352: Relazione d' Urbino di Mess. Matteo Zane (1575). Siehe speziell: S. 352. Spesa dell' Imperiale. — 216) Vgl. Gronau, S. 44, Anhang: Nel 2° piano sono n° 15 stanze ornate parte con stucchi quali patono notabilmente dal umido, piccole similmente da non potervi accomodare un letto. — 217) Lettere, S. 244: . . . Nella parte vecchia, come più sana . . . — 218) Alinari Nro. 18732. — 219) Ugolini II, S. 444. — 220) Urban lauerte schon seit seiner Ernennung zum Papst auf die Erwerbung Urbinos. Vgl. Ugolini, II, S. 448. — 221) Über diese durch den Papst bewerkstelligte Convenzione vgl. Ugolini, II, S. 455, 456; ferner: Donato Antonio, Memoria di tutto ciò che accadde nella devoluzione dello stato di Urbino alla S. Sede. Tomo XXIX della raccolta di opuscoli scientifici fatta dal Calogerì, edizione di Venezia del 1776. — 222) Vgl. A. Reumont, Geschichte Toscanas seit dem Ende des florentinischen Freistaates, Bd. I. Die Medici 1530—1737, Gotha 1876, und Buser, Die Beziehungen der Medici zu Frankreich 1434—94. Leipzig 1879. — 223) Schon frühzeitig drohte den Bauten der Herzöge von Urbino Verfall. Vgl. Ugolini. Tom. II, S. 461, 64, Anmerkung 2. Relazioni manoscritte di stati e città, Tom. II, in cui si contiene la Relazione del Ducato d' Urbino all' eccelentissimo cardinal Costaguti, il quale fu dichiarato legato d' Urbino li 15 giugno 1648. Questo manoscritto trovasi presso il sig. avvocato Achille Genarelli. Darin: „E per certo, sente non solo questa città (d' Urbino), ma tutta la contrada, così perniciosa la mancanza dei propri principi, che, se non vi s' introduce qualche esercizio, è vicina a rovinare . . .“ „Da ogni lato cadono le fabbriche, che ad ostentar magnificenza e ad apprender diletto, si erigevano da quei principi; e se per quanto alle rôcche alcuno stimerà che ciò stia bene, per essere quelle a sicurezza dei tiranni, et oppressione dei cittadini, quanto a gran palazzi et altre strutture di barchi e di giardini, non possono i popoli se non dolersi degli agi e dei passatempi perduti. Et insomma, nelle ruine (che spesso per questo stato s' incontrano) non si può se non piangere la condizione umana; che le medesime moli, inalzate per contrastare al tempo e per uguagliare l' eternità, giacciano miserabilissimi cadaveri sul terreno.“ — 224) Vgl. Annibale degli Abati-Olivieri, Lettera sopra un medaglione . . . di Costanza Sforza. Pesaro MDCCLXXXI, S. VIII und Pompeo Mancini, L'Imperiale . . . Pesaro 1844, S. 16. — 225) Cinelli, Monti, Cardinali, Pavan, L'Imperiale Castello de' Principi Albani. Pesaro 1881. Parte storica (Cinelli). — 226) Vgl. Enrico Monti, Descrizione artistica delle pitture esistenti nella Villa Imperiale. Estratto dal Giornale L'Adriatico. Pesaro 1880, S. 6 und Giuliano Vanzolini, Guida di Pesaro. Ibidem 1883, S. 24. — 227) Vgl. Bernardo Tasso, L'Amadigi. S. 304, Canto 42, Stanza 20:

E chonchiuser al fin di gir di fuore
Ad un bel loco detto Mirafiore.

21. Lunge da la Città forse sei miglia (?)
In su la falda d'un picciol poggetto,
Ch' era sempre di fior bianca, e vermiglia:
Quel castell' era in mezzo ad un' boschetto
Pieno di piante vaghe à merauiglia;
E tutte eguali e d' altezza, e d' aspetto,
Fatto d' Architettor saputo, e degno
Con un giuditioso, e bel disegno.

22. Quanto il bosco giraua intorno, intorno
Cinte era d'amenissimi giardini;
D'arbori vari, ciascun d' essi adorno
Di fiche, pera, persiche, e rosini:
Camere, e sale haueua tutto il contorno
Fatte di bianchi marmi, e pellegrini,
Con ricche loggie, e disotto, e disopra
Di materia ben fina, e di bell' opera.

23. Haueua il cortil lungo un quarto di miglio (?)
Fatto di forma quadra, ma perfetta,
Lieto di caltha, e di croco, de di giglio,
De quali sparsa intorno era l'herbetta;
Partito in quattro quadri, per consiglio
Di quel, che disegnò l'opera eletta,
Et in ciascuno un giouenetto bosco
Ch'era d'ogni stagion frondo o, e fosco.

24. In mezzo d'ogni bosco una fontana
Spargeua l'acque sue lucide, e pure,
Che feano, in sieme accolte, una fiumana,
Che rigaua, e cingeua quelle verdure;
Loco più bel per l'hora meriggiana,
Ne la stagion de le più grandi arsure
Non ha Ciprina nel giardin di Gnido
Di cui la Grecia sparso ha si gran Grido. (?)

Die alte Gestalt der Villa zeigt eine sehr schöne Handzeichnung des Buonamici, die im Archiv der Casa Albani aufbewahrt wird.

ZWEITES KAPITEL.

1) Pompeo Mancini, op. cit. S. 17. — 2) Vgl. z. B. Valeri, F. Malaguzzi, L'architettura a Bologna nel rinascimento. Bologna 1849 u. L. Runge, Beiträge zur Kenntnis der Backsteinarchitektur Italiens. Berlin 1856. — 3) Vgl. Litta, Famiglie celebri Italiane. Milano 1819. Fascicolo I. Tavola IV: I signori di Pesaro. Tavola I. Wappen: Sforza nelle sue insegne portava il Pomo cotogno, che era l'emblema del Comune di Cotignola, ov' era nato (Attendolo Sforza). L'Imperatore Roberto diede nel 1401 il Leone d'oro rampante a Sforza, allorchè, sorpreso dal valore e dalla bellezza delle sue truppe con cui venne in nome de' Fiorentini a soccorrerlo contro il Duca di Milano, gli disse: Io ti voglio donare un Leone degno della tua prodezza, il quale colla man sinistra sostenga il cotogno e minacciando colla destra il difenda; e guai a chi lo torchi! Il diamante

in punta legato in un anello fu dato a Sforza dal Marchese di Ferrara pe' servigi prestati nella guerra contro di Ottoboni Terzi nel 1409. Il Drago alato che termina colla testa di uomo, è il cimiero particolare della casa Sforza. — 4) Die ursprüngliche Inschrifttafel ist, wie bereits erwähnt wurde, bei der Wiederinstandsetzung der Villa durch die Jesuiten verstümmelt worden. Vgl. Kapitel I, S. 53, Anmerkung 224. — 5) Vgl. Litta op. cit. Parte I, Milano 1863. — 6) Vgl. Vasari-L. M., Vol. XI, Seite 90: Mediante lui fece restaurare la rocca di Gradara, e la corte di Castel Durante; in modo che tutto quelio che vi è di buono, venne da questo mirabile ingegno. Fece similmente il corridore della corte d'Urbino sopra il giardino, e un altro cortile ricinse da una banda con pietre traforate con molta diligenza; vgl. hierzu: Der herzogliche Palast von Urbino, gemessen, gezeichnet und herausgegeben von Fr. Arnold. Leipzig 1857. Seite 2 und Descrittione del Palazzo ducale d' Urbino, Seite 542, in: Versi e prose di Monsignor Bernardino Baldi da Urbino. In Venetia 1590. Über andere Restaurationsbauten Gengas vgl. Kap. I meiner Studie, Seite 11 ff. — 7) Der ältere Trakt des Palazzo ducale in Urbino trug eine ähnliche Zackenbrüstung. Vgl. Arnold op. cit. und Memorie concernenti la città di Urbino di Bernardino Baldi. Roma MDCCXXIV. Tavola I. — 8) Lettera sopra un Medaglione non ancor osservato di Costanzo Sforza, Signore di Pesaro. Ebenda MDCCLXXXI, Abbildung auch in: Litta, op. cit. fasc. I: Cenni sulle medaglie e sulle Monete, Tavola IV. — 9) Vasari-L. M. Vol. XI, Seite 89. — 10) Beispiele in: La Toscane au Moyen Age. Architecture civile et militaire par Georges Rohault de Fleury. Paris MDCCCLXXIII. — 11) Thode, Ein Fürstlicher Sommeraufenthalt in der Zeit der Hochrenaissance, op. cit. S. 166. — 12) Treffliche Abbildungen in Theobald Hofmann, Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltro als Erstlingswerke der Hochrenaissance. Zittau, 1905, S. 111; ferner in: G. Lipparini, Urbino. Bergamo 1903. Italia artistica Nr. 6, Seite 50 und 57. — 13) Ebenda S. 55, 58. — 14) Vgl. Kap. I, Anmerkung 15. — 15) Vgl. Gaye, Carteggio inedito d'Artisti dei Secoli XIV, XV, XVI, Tom. I. Firenze MDCCCXXXIX, Seite 216: Sententia data per maestro Giorgio de Antonio da Pesaro in la cancelleria del Signore a di primo di decembre 1467 sopra el lavoro del la sua Signoria per la contesa era fra maestro Luciano, Ingegnero del Signore, et maestro Jacomo muratore, presente le parte e testimonii thomasso de lodovico batista de Mro. Jacomo fabro da Urbino, et Giohanne antonio de Cristofano da Mantoa. — 16) Geschichte der Renaissance in Italien, III. Auflage, Stuttgart 1891. — § 119. Fig. 207—210. — 17) Im Anhang zu: Esercitazioni dell' Accademia Agraria di Pesaro. Anno X. Semestre I. Pesaro 1844, L'Imperiale, Villa de' Sforzeschi e Rovereschi a breve distanza da Pesaro. Memoria del Socio Censore, Pompeo Mancini. — 18) Ebenda, Seite 36. — 19) Vasari-L. M. XI, S. 90: All' Imperiale fece alcuni Angeli di terra, i quali fece poi gettar di gesso e mettergli sopra le porte delle stanze lavorate di stucco nel palazzo nuovo, che sono molti belli. — 20) Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik, Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde von Gottfried Semper. I. Bd., München 1878, S. 61, ff. — 21) Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien von H. Wölfflin. München 1907 (2. Aufl.), S. 95, 96. — 22) Das Wesen der Kunst, Grundzüge einer realistischen Kunstlehre, Bd. I, Berlin 1907 (2. Aufl.), S. 562. — 23) Prolegomena zu einer Psychologie der Archi-

tektur von H. Wölfflin, Dissert. München 1886, S. 26: Charakteristik der Proportionen. — 24) Bekanntlich wurde in der Villenbaukunst des 16. Jahrhunderts in willkürlichen Geschmacklosigkeiten ein Erkleckliches geleistet. Vgl. J. Burckhardt, Geschichte der Renaissance. § 117, Weitere Theorie des Villenbaues: „Im Ganzen wird besonders die villa suburbana als wesentlicher Phantasiebau die verschiedensten Formen annehmen. Ihre Räume haben nur den Zweck, eine angenehme oder hohe Stimmung zu erregen; unvermeidlich wird sich sowohl beim Bauherrn als beim Architekten neben dem Originellen auch das Grillenhafte und Extravagante einfinden. — Im VII. Buche des Serlio, p. 28. Der berüchtigte Plan einer Villa in Gestalt einer Windmühle; p. 42. das Geständnis, man müsse sich vor dem allgemeinen Brauch durch neue Erfindungen zu retten suchen; runde, ja sogar ovale Villenhöfe mit Pfeilerhallen, p. 27, 250. (Vgl. § 120: Die Caprarola.) Andere Torheiten p. 38 etc. Die Überzeugung, daß auf dem Lande Licenzen gestattet seien, die man sich im luogo civile e nobile nicht erlauben würde. p. 16." — 25) Vgl. Grundriß aus Handbuch der Architektur, II. Teil. Die Baustile, historische und technische Entwickelung. 5. Bd., Die Baukunst der Renaissance in Italien von J. Durm, Stuttgart 1903, S. 210, Fig. 190; Schauseite in: Allgemeine Kunstgeschichte von H. Knackfuß und M. G. Zimmermann, Bd. II: Kunstgeschichte der Gotik und Renaissance. Bielefeld und Leipzig 1900, S. 457, Abb. 379. — 26) Serlio VII, p. 46: „Auf dem Lande sind Hallen sehr viel schöner anzusehen, als (geschlossene) Fassaden; es liegt ein stärkerer Reiz (più diletto) darin, das Auge in das Dunkel zwischen den Bogen eindringen zu lassen, als eine Wand zu bewundern, wo der Blick nicht weiter kann." Vgl. hierzu: Das Auge in seinen ästhetischen und kulturgeschichtlichen Beziehungen. Fünf Vorlesungen von H. Magnus. Breslau 1876. S. 130: Über den Eindruck der Bogenlinie. — 27) Vgl. Joh. Volkelt, Symbolbegriff in der neueren Ästhetik, Jena 1876. S. 61: „Mit meinem Vitalgefühl lege ich mich dunkel in das Objekt hinein . . .; vgl. ferner: S. 57, 61, 62. — 28) Vgl. J. Burckhardt, Geschichte der Renaissance, S. 235: „Da auf dem Lande kein Grund für den Hochbau vorhanden, so ist Alles als ein Erdgeschoß gedacht." (Nach Alberti.) In der Regel ist aber die Zweistöckigkeit festgehalten. Vgl. Scamozzi, Architettura, L. III. — 29) Über den Baumodus der Barockvillen vgl. J. Burckhardt, Geschichte der Renaissance, § 121: „In der Barockzeit von 1580 an wurde Rom und Umgebung die wichtigste Stätte für die weitere Ausbildung der Landvilla sowohl als der villa suburbana. Die erstere fügt sich im Detail den mürrischen Formen des damaligen Stadtpalastes, rettet sich jedoch die Loggia als Hauptmotiv."

DRITTES KAPITEL.

I.

1) Vgl. Albèri, L'assedio di Firenze, illustrato con inediti documenti. Firenze 1840: Lettere alla repubblica di Venezia del Cav. Carlo Capello, S. 81, 131, 134, 138: . . . nè più si può dire con verità che le poderi di questi signori sieno ostaggi de' loro nemici, perchè sono tanti gl' incendj di bellissimi e ricchissimi edifizj . . ., S. 148: Qusti giovani non hanno potuto contenersi, ed hanno abbruciato il palazzo di detto Salviati un miglio fuor della terra e quel dei Medici a Careggi, edifizj bellissimi . . .

Vgl.: J. Burckhardt, Gesch. d. Renaiss. § 118: „Die freiwilligen Demolitionen von 1529 vor der spanischen Belagerung haben in weitem Umkreis das Beste zernichtet . . . Das Wenige aus dem XV. Jahrhundert noch Vorhandene mehr oder weniger umgebaut . . .“ 2) Ebenda § 119. 3) La Toscane au Moyen Age, Architecture civile et militaire par Rohault de Fleury. Paris MDCCCLXXIII, Tom. II, Pl. LIV—LV. — 4) Li livres dou tresor par Brunetto Latini, publié pour la premiere fois d'après les manuscrits de la bibliothèque impériale de la bibliothèque de l'arsenal et plusieurs manuscrits des départements et de l'étranger par P. Chabaille. Paris MDCCCLXIII, S. 179. — 5) Giovanni Villani, Istorie Fiorentine. Kap. XI. S. 73. — 6) Vgl. Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke von Cornel von Fabriczy. Stuttgart 1892, S. 309—314; und: Die Architektur der Renaissance in Toscana, dargestellt in den hervorragendsten Kirchen, Palästen, Villen und Monumenten nach den Aufnahmen der Gesellschaft San Giorgio in Florenz, hrg. von C. v. Stegmann und H. v. Geymüller; Bd. I: Filippo di Ser Brunellesco. München 1885 bis 1893, S. 62—63. — 7) G. Marcotti, Un mercante Fiorentino e la sua famiglia nel secolo XV. Firenze 1881. (Nozze, sehr selten!) Der von Marcotti mitgeteilte Auszug über Ruccellais Villa ist auch für die Kenntnis der altitalienischen Gartenbauprinzipien sehr wichtig. — 8) Die Pause dieses Grundrisses verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Dr. W. Bombe in Florenz. Auf Grund meiner Untersuchung habe ich in meinem nach dieser Pause gezeichneten Plane den ursprünglichen Zustand des Hofes zu rekonstruieren versucht. — 9) Diesen Hinweis verdanke ich ebenfalls Herrn Dr. W. Bombe. Maße der Säulen: Länge des Säulenstammes 2,53 m (ohne Kapitell), Kapitell h: 0,47 m, br.: 0,45 m; Säulendurchmesser: 0,30 m. — 10) Firenze 1527. Introduzione.

II.

1) Vgl. G. Carocci, I dintorni di Firenze. Ebenda 1881, S. 16, und Giuseppe Zocchi, Vedute delle Ville e d'altri luoghi della Toscana. Firenze 1744, Taf. Nr. 44: Villa del Sigr. Marchese Bartolini a Rovezzano. — 2) Vgl. G. Bellotti, La Villa dei Collazzi. Firenze 1890. — 3) Vgl. Infessura bei Eccard, scriptores II, Col. 1948, 2007, 2010. — 4) Die Villa d' Este in Tivoli, eine kunstwissenschaftliche Studie. Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. Bd. XVII, 41 (1905, 1906), Heft 3, S. 51—62 und Heft 5, S.117 bis 130. — 5) Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis editum a Francisco de Albertinis . . . Romae. MDX. Lib. III. fol. 89, 5; auch hrgb. von A. Schmarsow. Heilbronn. 1886. — 6) Tutte l'opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio . . . Vinegia MDC. Lib. III, S. 122. — 7) Gesch. d. Renaiss. § 118. — 8) F. Leandro Alberti, Descrittione di tutta Italia . . . Bologna MDL, S. 167: Il quale è la metà più lungo che largo . . . Si scorre dall' una Torre all' altra per un proportionato Portico, e similmente per alcuni corridori di sopra. — Hiernach ist also Burckhardts (op. cit. § 118) Ansicht, daß die an Serlios Aufriß sichtbaren Außenhallen „hinzugedichtet“ seien, zu berichtigen. — 9) Alberti, op. cit. ebenda. — 10) Vgl. De la Pilorgerie, Campagnes et Bulletins de la grande Armée d' Italie comandée par Charles XIII, S. 196: „Le dit jardin est clos de murs en carrée . . .“ Zitiert in: E. Müntz, Histoire de l' Art pendant la Renaissance Bd. I, Paris 1889, S. 119. — Ausführlichere Beschreibungen des Poggio Reale in: E. Müntz, La Renaissance au temps de Charles VIII. Paris 1885, S. 435; André de la Vigne im „Vergier d'honneur“; ferner im Archivio storico per

le provincie Napoletane. Napoli 1885, S. 186—209, 309—342. — Beschreibung eines zweiten von Majano erbauten neapolitanischen Lustschlosses, der sogenannten „Duchesca", siehe ebenda: Jahrg. 1884, S. 563 bis 574. — 11) Der ideelle Zusammenhang mit dem Palazzo Ducale zu Urbino, wie ihn Hofmann (Die Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltro als Erstlingswerke der Hochrenaissance. 1905, S. 25) wahrscheinlich zu machen sucht, kann mir demnach nicht einleuchten. — 12) Vgl. Indici e Catalogi III. Disegni di Architettura esistenti nella Reale Galleria degli Uffizi in Firenze (Nerino Ferri) Roma, 1885, S. 73: Poggio a Cajano, Piante, alzati e particolari della Villa Reale (disegni 3227v, dal 4012 al 4014, 4016) — Bernardo Buontalenti — und Ricordi in pianta e in alzato della Villa Reale (Disegni 2673, 2674) — Ignoto del Sec. XVII. — Sogar der barocke florentinische Villenbau griff auf diesen kastellartigen Typus zuweilen zurück, wie z. B. die Villen Ambrogiana und Ferdinando bei Artimino beweisen. Vgl. G. Zocchi, op. cit. Nr. 12. Abbildung der Villa Ferdinando in meiner Studie „Villa d'Este" op. cit. S. 61; Abb. 20 (Zocchi, op. cit. Taf. Nr. 21). — 13) Es ist wohl kaum anzunehmen, daß Genga Antonio Averlino Filaretes phantastischen Entwurf eines Jagdschlosses (Codex Magliabecchianus, Florenz, Biblioteca Nazionale, Classe XVII. Figur 187. Abgebildet in: E. Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance. Bd. I. Paris 1889, S. 485: Projet de palais d'après un dessin de Filarete) gekannt hat. Die hier als Wandelbahnen ausgestalteten Dächer, die an ihren Ecken mit Belvederen bekrönt sind, erinnern stark an den Typus der Roverevilla. Vgl. Quellenschriften f. Kunstgesch. und Kunsttechnik d. Mittelalters u. d. Neuzeit. . . . N. F. Bd. III: A. A. Filaretes Tractat über die Baukunst . . . hrgb. von W. v. Oettingen. Wien 1890, S. 525, 526: „Es (das Jagdschloß) erhob sich als ein 50 Braccien hoher, quadratischer Bau von 100 Br. Seitenlänge, mit einem inneren Hofe von 50 Br. Seitenlänge, 3 Br. über der Erde auf Gewölben; seine vier Ecken krönten Türmchen von 20 Br. Höhe; alle Dächer waren flach, um Standpunkte für eine weite Umschau zu gewähren . . ." — Wenn Amico Ricci (Storia dell' architettura in Italia . . . Modena 1859; Vol. III, S. 125) hervorhebt, daß Gengas auf eigenen Bahnen wandelndes architektonisches Schaffen nichts mit dem Stil des Alessi und vieler anderer gemein habe, so ist das eigentlich recht selbstverständlich, zumal Genga (1476—1551) bedeutend älter als Galeazzo Alessi (1512—1572) war. Man könnte viel eher annehmen, daß dieser Peruginer Baumeister für den Entwurf seiner jetzt zerstörten Villa Sauli in Genua in der Art der Bedachung mit Plattformen und der Bekrönung mit Turmloggien Gengas Roverevilla Anregungen verdankte. Vgl. Palast-Architektur von Oberitalien und Toscana vom XV. bis XVII. Jahrh. — Genua —, hrgb. von R. Reinhardt, Berlin 1886. Tafel 67, 68 — Die Villenbaukunst des römischen Barock scheint für das gekennzeichnete Baumotiv eine besondere Vorliebe gehabt zu haben. Vgl. Römische Villen und Parkanlagen nach Maisons de Plaisance de Rome et de ses environs von Percier und Fontaine, hrgb. von D. Joseph. Berlin o. J. Bl. 32: Villa Farnesiana; Bl. 3: Villa Albani und Bl. 9: Villa Medici. Die letztere (1540—1550) steht der Bauzeit der Roverevilla besonders nahe. — 14) Vgl. Geschichte der Militärarchitektur in Deutschland, mit Berücksichtigung der Nachbarländer, von der Römerherrschaft bis zu den Kreuzzügen, nach den Denkmälern und Urkunden von G. H. Krieg von Hochfelden. Stuttg. 1859 und: H. Bergner, Handbuch der bürgerlichen Kunstaltertümer in Deutschland. I. Bd. Lpzg. 1906, S. 87 (Abb. 91). — 15) Aus: Létarouilly, Le Vatican et la

Basilique de Sainte Pierre de Rome. Paris 1882. Vol. I. Cour de Belvedere (Pl. 8, Vers 1565). — 16) Der Garten, Seine Kultur und Kunstgeschichte von J. Falke, Berlin und Stuttg. o. J., S. 86. — Die genetische Zeitfolge der beiden Kompositionsweisen ist bisher nirgends richtig erkannt worden. Vgl. W. P. Tuckermann: Die Gartenkunst der italienischen Renaissancezeit. Berlin 1884. — L. Abel, Gartenarchitektur, Wien 1876; L. Abel, Ästhetik der Gartenkunst. Als Manuskript gedruckt. Wien 1877. — 17) Tuckermann, op. cit. S. 126, 127. — 18) Th. Hofmann: Die Bauten usw., S. 24, 54, 55, 67, 70. Vgl. Holtzinger, Cronaca di Giovanni Santi. XIV. Kap. 60: „ . . . Auf gewachsenem Felsen an steilem Abhang erstand das rühmliche Werk auf einer Stelle, die schon bei Beginn ob des großen Kostenaufwandes Schrecken erweckte, weil weder auf diesem Gelände, noch um dasselbe herum eine Bequemlichkeit zum Bauen vorhanden war. Vgl. auch: G. Braun, Urbium praecipuarum totius Mundi, Coloniae Agrippinae Anno MDCVI; Lib. IV, S. 52, 53: Zwei alte Ansichten von Urbino. — 19) Abb. 94 aus: Létarouilly, op. cit. Vol. I. Vue de l'ensemble de la cour du Belvedere d'après un dessin original, de Dosio. (?) Etat des constructions à l'époque de la mort de Bramante (vers 1514 et 1558). — 20) Th. Hofmann, op. cit. S. 147ff. — 21) De re aedificatoria, Lib. V, c. 15—17. — 22) Lib. VII. — 23) Architettura, Lib. II. — 24) Gesch. d. Renaiss., S. 235, Kap. XIV, § 116. — 25) Demselben Baumodus entsprechen z. B. einige Villen in Ferrara, so u. a. die Palazzina auf dem Corso della Giovecca. Über die Villenbauten der Este gedenke ich später im Zusammenhange in einer Sonderstudie zu handeln. — 26) Vgl. Vitruvi de Architectura libri decem . . . ab Aloisio Marino, Vol. IV, Romae MDCCCXXXVI. Tab. XCV. Fig. 1: Palaestra juxta Palladium. Im rechten Schmalflügel ist dieser Raum in der Mitte angeordnet, mit Exedrenabschlüssen versehen, die in Nischen aufgelöst sind, mit Zugängen, welche die Exedren durchbrechen. Hier auch ein Eckzimmer, dessen Grundform das Oktogon ist. Die abschrägenden Seiten sind in Nischen aufgelöst. — Vgl. Tab. XCVIII, Fig. 1: Thermen des Titus. In der Vorderfront drei Oblonga. — Vgl. Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, histor. und systemat. dargest. von G. Dehio und G. v. Bezold. Bd. I. Stuttg. 1892. Atlas I, Taf. I, Fig. 2: Oktogon mit Nischen in den Caracallathermen zu Rom. Taf. I, Fig. 3, 4: Oktogone durch acht Nischen erleichtert, im Untergeschoß des Palastes des Augustus auf dem Palatin. — 27) Vgl. Dehio, op. cit. I, Taf. VIII und Taf. VII. — 28) Rafael in seiner Bedeutung als Architekt von Th. Hofmann. Zittau 1900, S. 15: Villa Madama, Innerer Ausbau. Ostium. — 29) Syrie centrale, Architecture civile et réligieuse du Ier au VIIe siècle par le Cte de Vogüé. TomeII. Paris 1865. Pl. 89 und Tome III, S. 112. — 30) Ebenda, Tome I, Pl. 7. — 31) Vgl. J. Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte usw. Leipzig 1903, S. 167 und 208. — 32) Spalato und die römischen (?) Monumente Dalmatiens. Die Restaurierung des Domes zu Spalato. 2 Vorträge von A. Hauser. Wien 1883, S. 23—24. Abbildung der Vorhalle auch bei: Hübsch, Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen, und der Einfluß des altchristlichen Baustils auf den Kirchenbau aller späteren Perioden. Karlsruhe 1862. Atlas, Pl. II, Nr. 11. — 33) Auf einem Mosaik der Marienkirche zu Bethlehem ist auch ein Kirchendurchschnitt dargestellt, dem das genannte Baumotiv zugrunde liegt. Vgl. Dehio, I. Taf. 36. — 34) Abbildung in: Kunstgeschichte in Bildern, systematische Darstellung der Entwicklung der bildenden Kunst vom klassischen Altertum bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Abteil. III:

Die Renaissance in Italien (G. Dehio). Leipzig 1898, Taf. I, Abb. 2. — 35) Ebenda, Taf. 4, Abb. 2. — 36) J. Burckhardt, Gesch. d. Renaiss. . . . S. 87. — 37) Ebenda, S. 140, Fig. 109. — 38) A. G. Meyer, Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei. I. Teil. Berlin 1897, S. 75. — 39) Ebenda, S. 93. — 40) Ebenda, S. 79. — 41) Vgl. J. Burckhardt, Gesch. d. Renaiss., S. 161, Fig. 134. — 42) Carpi, ein Fürstensitz der Renaissance, hrgb. von H. Semper, F. O. Schulze, W. Barth. Dresden 1882, Taf. 19. — 43) J. Burckhardt, Gesch. d. Renaiss., S. 105. — 44) Ebenda, S. 214, Fig. 194. — 45) Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio, nebst einem Anhang über Rembrandt von J. Strzygowski. Straßburg 1898, S. 25. II: Raphael-Bramante. — 46) Aus: Descrizione storica delle pitture del regio-ducale Palazzo del Tè fuori della porta di Mantova detta Pusterla per Giovanni Bottani. Mantova MDCCLXXXIII. — 47) Die Architektur der italiänischen Renaissance. Entwicklungsgeschichte und Formenlehre derselben. Ein Lehr- und Handbuch für Architekten und Kunstfreunde von R. Redtenbacher. Frankfurt a. M. 1886, S. 370. — 48) Aus: Dehio, Textband I, S. 128. — Vgl. F. Piranesi, La Villa Adriana. Ferner: H. Winnefeld: Die Villa des Hadrian bei Tivoli, Aufnahmen und Untersuchungen. Berlin 1895. Jahrb. des kaiserl. archäol. Instit. III. Ergänzungsheft. Vgl. z. B. S. 136. Abb. 41: Die großen Thermen, Ansicht von Westen. — Die Nischenhallenarkade ist auch eine spezifische Eigentümlichkeit der zentral-asiatischen Baukunst. Dort erscheint sie in kolossalen Dimensionen besonders bei Moschee- und Hochschulanlagen, auch im Innern der Höfe. Vgl. Die Baudenkmale von Samarkand. Architektonischer Reisebericht von Z. Ritter Schubert v. Soldern. Separatdruck aus der Allgem. Bauzeit, Heft 2 (Wien 1898), S. 12. — 49) Vgl. Nerino Ferri, Indici e catalogi III. Disegni di Architettura esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze. Roma 1885. Siehe unter Roma, S. 121 ff. Man vergl. ferner die zahlreichen Kupferstiche des Marcantonio Raimondi und: Das Septizonium des Septimius Severus, ILVI Progr. zum Winckelmannsfeste der archäol. Gesellsch. zu Berlin von Chr. Hülsen. Berlin 1886. — 50) Vgl. Dehio I, S. 29, Abb. Taf. 6, Nr. 2. — Dazu: J. Strzygowski, Kleinasien . . . S. 184. — 51) Sie zeigt in ihren Zentralbauten orientalischen Einfluß. Vgl. J. Strzygowski, ebenda. — 52) Hier soll eine Villa des C. Julius Caesar gestanden haben. Siehe: Suet. Caes. 46 und A. Stahr, Ein Jahr in Italien. Teil I, S. 223—237 ff. — 53) Am besten in: Krit. Verzeichnis der Sammlung architekton. Handzeichnungen d. k. k. Hofbibliothek von H. Egger. I. Teil. Wien 1903, Tafel V (Girolamo Rainaldi, 1570—1655). Ansicht des Templum Fortunae Primigeniae in Palestrina. Cod. Vat. Lat. 3439, Fol. 51, und S. 69, Fig. 20 (Girol. Rainaldi): Grundriß des Templum Fortunae Primigeniae in Palestrina. Cod. Vat. Lat. 3439, Fol. 50. — Leider konnte ich diese für den Terrassenbau der Renaissancevillenbaukunst wichtigen Handzeichnungen nicht in meiner Studie abbilden, da der Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei für die Benützung der Klischees eine unglaublich hohe Preisforderung stellte. Vgl. ferner: N. Ferri, op. cit. S. 108: Palestrina, Pianta del Tempio della Fortuna. Disegni, 4791 (Giorgio Vasari, il giovane). — Die Rekonstruktion des Ingenieurs Cipolla erweist sich, mit diesen Grund- und Aufrissen verglichen, als ein sehr wenig dem ursprünglichen Zustande entsprechender Phantasieentwurf. — 54) J. Burckhardt, Der Cicerone. An verschiedenen Stellen. — 55) Aus: P. Létarouilly, op. cit. Vol. I. Paris 1882: Vue de l'ensemble de la cour du Belvedere d'après un dessin original de Dosio (?). Etat des constructions à l'époque

de la mort de Bramante (vers 1514 et 1558). — 56) Gesch. d. Renaiss., S. 239. — 57) Vgl. Th. Hofmann, Villa Madama, S. 152, Nr. 1; S. 153, Nr. 1 und 2; S. 155, Nr. 2. Auch die Grottendurchgänge sind ähnlich wie die Verbindungstüren der Imperiale-Nischenarkade gestaltet. — Taf. VII, Nr. 4. Auch hier ist die Rückwand der Ausnischung mit quadratischen Zierfeldern gegliedert. Ebenfalls durchlaufendes Kämpferband. Vgl. Taf. VIII. — 58) Vgl. Oberitalien. Frührenaiss. Bauten und Bildwerke d. Lombardei von A. G. Meyer, II. Teil. Berlin 1900, S. 69. Abbild. etwas undeutlich. Besser in: J. Burckhardt, Gesch. d. Renaiss., S. 81. — 59) Aus J. Burckhardt, op. cit. S. 208, Fig. 187. — 60) Ebenda, S. 206, Fig. 184. — 61) Ebenda, S. 210, Fig. 189. — 62) Vgl. J. Burckhardt, Cicerone, S. 275. Außer den für Peruzzi allzu schlanken Verhältnissen, worauf Burckhardt hinweist, machen noch andere Einzelheiten eher die Autorschaft Raffaels, als die des sienesischen Baumeisters wahrscheinlich. So stimmt z. B. das aus Architrav, Fries und Kranzgesims bestehende Gurtband, welches die beiden oberen Stockwerke des Palazzo Giraud (1496—1504) abgrenzt, in der Profilierung genau mit jenem der Farnesina überein. Man vgl. auch die Fensterstürze beider Bauten. Es könnten leicht noch andere Analoga aufgewiesen werden. — 63) Aus: J. Burckhardt, Gesch. d. Renaiss., S. 66. — 64) Ebenda, S. 67, Fig. 23 und Cicerone, S. 206. — 65) Aus: A. G. Meyer, op. cit. Bd. II, S, 59, Abb. 48 (nach Paravicini). — 66) Hier möge beiläufig festgestellt werden, daß A. G. Meyer (op. cit. S. 60) das „Novum“ vollständig verkennt, das von Bramante in die architektonische Stilentwicklung eingeführt wurde. Er meint, an der Südfront von Santa Maria presso San Satiro sei „die durch das Backsteinmaterial so geförderte Neigung zum Malerischen zurückgedrängt“. Was anderes bezwecken aber Formengebilde wie dreiteilige und gekuppelte Pilaster und große umrahmte Wandfelder, als kräftige Licht- und Schattenwirkung, also Belebung und Durchformung der Baumasse nach rein malerischen Gesichtspunkten! Diese Front bezeichnet nicht, wie Meyer will, den letzten Schritt, der von den Pfaden eines Filarete und Solari zur reinen Renaissance hinüber führt, sondern den Schritt zu der mit Bramantes Schaffen anhebenden malerischen Baukunst des maßvollen Barock. Es wäre endlich einmal an der Zeit, in diese unglaubliche Verwirrung der Stilbegriffe Klarheit zu bringen. Bramantes Schaffenswerk harrt noch immer der eindringenden Formenanalyse. — 67) Vgl. Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom von Bramante, Raphael Santi, Fra Giocondo, den Sangallos u. a. m. nebst zahlreichen Ergänzungen und einem Texte zum erstenmal herausgegeben von Baron H. v. Geymüller. Wien-Paris MDCCCLXXV, Pl. 16. — 68) Vgl. P. Letarouilly, op. cit. I. Cour du Belvedere, Pl. 2. — 69) Aus: J. Burckhardt, Gesch. d. Renaiss., S. 210, Fig. 189 (nach Geymüller). — 70) Aus Burckhardt, op. cit. S. 99, Fig. 45. — Im Kirchenbau tritt die Nische zwischen Fenstern und Pilastern schon früher auf. Vgl. z. B. Burckhardt, op. cit. S. 92, Fig. 46: Bramantes Tempietto bei San Pietro in Montorio zu Rom. — 71) Ebenda, S. 209, Fig. 188; vgl. A. Springer, Raffael und Michelangelo. Leipzig 1878, S. 301. — 72) Carpi, ein Fürstensitz der Renaissance, hrgb. von H. Semper, F. W. Schulze, W. Barth. Dresden 1882, S. 40, Taf. 1 und 4. — 73) Aus: A. G. Meyer, op. cit. Bd. II, S. 79, Abb. 57. — 74) Vgl. J. Burckhardt, Gesch. d. Renaiss., S. 99, Fig. 50. — Diese ein- und auswärts tretenden Mauerpartien sind auch in Michelangelos Grabkapelle der Mediceer (1529) zu beobachten. Auch sein Fassadenentwurf für San Lorenzo zeigt sie; vgl. L'Arte, Anno VI (1901), S. 251—253: La facciata di San Lorenzo in

Firenze (J. B. Supino). In diesem Aufsatz sind auch die in der Galleria Buonarroti befindlichen Skizzen Michelangelos abgebildet. Nr. 1 zeigt Nischen zwischen Pilastern und quadratische Felder darüber am Frontispizaufbau und an den flankierenden Eckenrisaliten. Die ganze Front ist hier in der eben für Michelangelos Neuerung charakteristischen Weise gegliedert. Lotrechte, kästenartige Mauervertiefungen scheiden sie in drei Risalite (vgl. Seite 251, Fig. 6). Ähnlich ist das Motiv auf Seite 252, Fig. 7. — Am lehrreichsten ist das „Modello in legno, conservato nell' Accademia di belle arti di Firenze" (S. 253, Fig. 8). Hier erblickt man Ziernischen mit quadratischen Feldern zwischen korinthischen Pilastern, ferner wagerecht liegende Rechtecke, Segmentgiebelfenster, endlich Hervorhebung von Risaliten durch Einziehung des Mauerwerkes. — 75) Vgl. Létarouilly, op. cit. Cour du Belvedere, Pl. 5. — 76) Vgl. Th. Hofmann, Rafael als Architekt, I, Villa Madama zu Rom. Dresden 1900. Taf. V: Blick auf die Villa von Nordosten. Raffaels alter Entwurf bei Serlio III, fol. 120v. Vgl. Redtenbacher in Lützows Zeitschrift f. bild. K., Bd. XI, S. 33. — Aus diesem Entwurf geht klar und deutlich hervor, daß Raffael den Oberstock der Villa mit korinthischen, den Unterstock mit ionischen Pilastern zu gliedern vorhatte. Die durchgehenden Pilaster sind mithin auf Rechnung des Giulio Romano zu schreiben, der ja bekanntlich den Bau ausgeführt hat. Ein vergleichender Blick auf die Schaufronten des Palazzo del Tè macht das zur Gewißheit. Hiernach wäre also Hofmanns Ansicht (Villa Madama, Vorwort) zu berichtigen. — 77) Vitruvi de Architectura libri decem . . . Vol. IV. Romae MDCCCXXXVI. Tab. LXXXIII, Fig. 1: Orthografia scenae theatri Latini. — 78) Ebenda, Tab. XCVIII, Fig. 2. — 79) Vgl. Létarouilly, op. cit. Le cour du Belvedere, Pl. 5. — 80) Ebenda, Pl. I (An. 1503—1590). — Vgl. Serlio, Lib. IV, S. 130, 131 folgendes: Potrebbe tal volta occorrere all' Architetto di fabricar presso un monte, che per le acque, che di continuo dalle pioggie corrono all' ingiù, conducono ancora il terreno alle parti più basse, bisogna appoggiarsi a tal monte con simile edificio, per il quale non pursi assicureria da tal sospetto: ma saria grande ornamento alla sua fabrica: et di simile inventione si accommodò Rafael da Urbino a monte Mario poco sopra Roma, alla vigna di Clemente settimo da lui principiate nel Cardinalato. Girolamo Genga al colle imperiale fuor di Pesaro poco discosto ad un bellissimo edificio per commodo del suo padrone di tale invention si servi per sostegno di una conserva d'acque, pur appoggiato a un monte: ma di opera lateritia molto delicata. — Die beigegebene Skizze der Grottenabschlußmauer ist ganz falsch. Serlio scheint sie nur nach der Erinnerung gezeichnet zu haben.

VIERTES KAPITEL.

I.

GIROLAMO GENGA.

1) Vasari-Le Monnier XI. 86. — 2) Manche Einzelzüge seiner Frühwerke weisen auf Giovanni Santi hin. — 3) Vgl. Pungileoni, Luigi: Elogio storico di Giovanni Santi, pittore e poeta, padre del gran Raffaello di Urbino. Urbino 1822, S. 77. — 4) Ebenda S. 74. Pungileoni macht als dokumentarisch beglaubigte Werke Pietros degli Franceschi folgende namhaft: „la flagellazione di nostro Signor Gesù Cristo" (Abbildung in: Italia artistica Nr. 6. G. Lipparini: Urbino. Bergamo 1903, S. 107);

ferner „I sei quadri bislunghi rappresentanti gli Apostoli dipinti in tavola (esistenti nella suddetta Sagrestia) sono opere di Pietro della Francesca da Borgo San Sepolcro. Eine Tavola in der Sagrestia di San Bartolomeo. Vgl. Memorie storiche delle Arti e degli artisti della Marca di Ancona del Marchese Amico Ricci di Macerata. Tom. I. Macerata 1834, S. 182: Ancona, San Ciriaco, Sposalizio di Nostra Donna (zerstört). Arbeiten in Loreto. Das jetzt in der Brera befindliche und auf den Namen Fra Carnevale getaufte Bild: „La Madonna col bambino Gesù, Angeli, Santi e Federico Duca d'Urbino" stammt ebenfalls aus den Marken und ist ohne Zweifel ein Werk Pieros della Francesca. Nicht wenig mögen Gengas Geschmack auch die in Urbino befindlichen Bilder Paolo Uccellis zugesagt haben. Vgl. Pungileoni, op. cit. S. 74 und Romano Alberti, Nobiltà della Pittura, Roma 1585, S. 32. — 5) Amico Ricci, op. cit. S. 182.: „. . . . e forse con esso se ne venne anche Girolamo della Genga da Urbino, operandovi nelle volte . . . ." — 6) Il Microcosmo della pittura overo Trattato diviso in due Libri . . . di Francesco Scanelli da Forlì. In Cesena MDCLVII. Lib. II. Kap. II. S. 139. — 7) Vgl. Leben und Werke des Malers Giovannantonio Bazzi von Vercelli, genannt il Soddoma. Als Beitrag zur Geschichte der italienischen Renaissance zum ersten Male beschrieben von Albert Jansen. Stuttgart 1870. S. 54, ff. — 8) Vasari-L. M. XI, S. 86. — 9) Luca Signorelli und die italienische Renaissance, eine kunsthistorische Monographie von Robert Vischer. Leipzig 1879, S. 320. — 10) Ebenda, S. 200—230. — 11) Vgl. Crowe und Cavalcaselle, deutsche Ausgabe von Jordan, Leipzig 1877, Bd. IV, S. 17. — Genaue Beschreibung der Fresken in: Lettere Sanesi di Padre maestro Guglielmo della Valle . . . . sopra le belle arti. In Roma MDCCLXXXVI Tomo III, S. 319: Bernardino Pacchiarotto. Die Innendekoration bestand aus folgenden Fresken: a) Verleumdung des Apelles. b) Die Schule des Pan. c) Amor, erst von Mädchen gequält und gejagt, dann im Triumph geführt. (Die Signatur nach Della Valle „Lucas Coritius". Signorelli bediente sich öfters dieses Pseudonyms.) Das Bildchen befindet sich (vgl. Bernhard Berenson, The Central Italian Painters of the Renaissance, New-York, London 1897, G. 145) in der National Gallery in London (Nr. 910. Phot. Braun Nr. 30, 910). Berenson schreibt es, meines Erachtens mit Unrecht, Genga zu. d) Coriolan, wie er die Bitten der Mutter und Gattin anhört, ebenfalls mit dem Autograph „Lucas Coritius" versehen. Auch dieses Fresco, das sich im Privatbesitz des Mr. Mond in London befindet, schreibt Berenson ohne Begründung dem Urbinaten zu. (Vgl. R. Vischer, op. cit. S. 321 ff.) — Das Bild war mir unerreichbar. — e) Penelope oder Lucretia am Webstuhl. (Im Brit. Mus.) Dieses etwa um 1507 gemalte Bild gehört Pinturicchio. (Vgl. Albert Jansen, op. cit. S. 38.) — f) Die Flucht des Aeneas (Siena, Accademia delle belle arti, Sala VIII, 9). g) Auslösung von Gefangenen (Scipio in Spanien? In Siena, ebenda Nr. 8). Die beiden zuletzt genannten Gemälde sind echte Gengas. — 12) Vgl. Geschichte der Malerei, hrsgb. von A. Woltmann und K. Woermann. Leipzig 1882. II. S. 230 und Vasari-L. M., Vol. VI, S. 140, Nota 1. — 13) Vischer, op. cit. S. 94. — 14) Della Valle, op. cit. IV. 333: L'altre quattro storie, dipinte come le già descritte, sul muro a fresco sono di pennello assai migliore di quello di Luca, e se esse sono di Genga, in alcune cose egli può star a fronte di Raffaello della prima maniera; io pero le tengo per opera di Baldassare, o di Razzi (Bazzi) o di Pacchiarotto della secchina loro maniera. — 15) Vgl. R. Vischer, op. cit. S. 289, 290: „Dabei ein er-

schrocken wegspringendes Mädchen in etwas verschrobener, unvermittelter Bewegung." Hierzu macht Vischer die Anmerkung: „Ziemlich ähnlich eine der beiden Nymphen, welche Lunas Wagen ziehen, in einem Decken-Medaillon der von Rerugino und seinen Schülern ausgemalten Ratshalle der Wechslergilde in Perugia." Dieses Bildchen dürfte also von Genga herrühren! Die Fresken des Cambio wären daraufhin einmal zu untersuchen. — 16) op. cit. S. 289. — 17) Girolamo Mancini, Notizie sulla chiesa del Calzinajo e sui diritti che vi ha il comune di Cortona. Cortona 1867, S. 87. — 18) op. cit. S. 320. — 19) Vasari-L. M. XI. S. 87: „. . . e fù nel medesimo tempo che con il detto Pietro stava il divino Raffaello da Urbino, che di lui era molto amico. — 20) So malte Raffael um 1502 ein Altarbild für San Francesco in Perugia. Vgl. Vasari-L. M., Vol. VIII, S. 3 und Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater. Leipzig 1839. Vol. I, 67; II. 21. — 21) Vasari-L. M., Vol. XI, S. 86, 87: „si mise con Pietro Perugino, pittore molto stimato, col quale stette tre anni in circa, et attese assai alla prospettiva, che da lui fù tanto ben capita e bene intesa, che si può dire che ne divenisse eccellentissimo, si come per le sue opere di pittura e di architettura si vede: . . ." — 22) Vgl. den an den Gonfaloniere von Florenz, Piero Soderini, gerichteten Brief der Giovanna della Rovere vom 1. Oktober 1504, in welchem die Herzogin von Urbino den jungen Raffael empfiehlt. Bottari, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura . . . Milano MDCCCXXII. Vol. I. S. 1—2. — 23) Vasari-L. M. Vol. XI, S. 87: „Partitosi poi da Pietro, se n'ando da sè a stare in Fiorenza, dove studiò assai. — 24) Ebenda. Vol. VI, S. 45. — 25) Vasari-Milanesi, Vol. VI. S. 496, nota 6 und Pungileoni, Luigi, Elogio storico di Timoteo Viti. Urbino 1835. S. 11. — Ganz falsch ist Vasaris Angabe, daß Genga erst nach dem Tode des Pandolfo Petrucci (1512) nach Urbino zurückgekehrt sei. Da war Herzog Guidobaldo, für den laut Vasari Genga so vielfach tätig war, längst tot. — 26) Vasari-M. Vol. IV, S. 498: E dopo in compagnia del Genga, dipinse alcune barde da cavalli, che furono mandate al re di Francia, con figure di diversi animali sì belli, che pareva ai riguardanti che avessino movimento e vita. — 27) A. d'Ancona, Origini del Teatro italiano. II. Edizione, Torino 1891. Bd. II, S. 102 und 103. — 28) Vasari-L. M. Vol. XI, S. 87. — 29) Vgl. Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluß des XVI. Jahrhunderts. Dissertation von Eduard Flechsig. Dresden 1894, S. 35 und Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom. Wien und Paris 1875—1880, S. 20. — 30) Tutte l'opere d'Architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio Bolognese . . ., Ausgabe von M. Gio. Domenico Scamozzi Vicentino . . . In Vinegia MDC. Lib. II, S. 51: Questo già viddero gli occhi miei in alcune Scene ordinate dall' intendente Architetto Girolamo Genga, ad instantia del suo padrone Francesco Maria, Duca di Urbino, dove io compresi tanta liberalità nel Principe, tanto giudicio ed arte nell' Architetto, e tanta bellezza nelle cose fatte, quanto in altra opera fatta dall' arte, che da me sia stata veduta giamai . . . . Direi ancora de' vestimenti d'alcuni pescatori, li quali non furono men ricchi de gli altri, le reti de' quali erano di fila d' oro fino, ed altri suoi strumenti tutti: dorati. Direi di alcune pastorelle, e Ninfe, gli habiti delle quali sprezzava no l'avaritia. Ma io lascierò tutte queste cose ne gl' intelletti de' giudiciosi Architetti, li quali faranno sempre di queste cose, quando troveranno simili padroni conformi alle lor voglie e gli dono piena licentia, con larga mano di operare tutto quello che voranno.

Vgl. hierzu Vasari-L. M. Vol. XI, S. 90, 91: Fu bellissimo inventore di mascherate e d' abiti, come si vidde al tempo del detto duca, dal quale meritò per le sue rare virtù e buone qualità essere assai remunerato. — 31) Il Libro del Cortegiano del Conte Baldesar Castiglione. Firenze (Giunta) MDXXII del mese d'ottobre Libro primo: S. 11 und 12. — 32) Bernardino Baldi, Vita e fatti di Guidobaldo I. di Montefeltro Milano (Silvestri) 1821. Vol. II, pag. 241. — 33) Vasari-M. Vol. IV, S. 498 und Vasari-L. M. Vol. XI: S. 88. — Vasari wirft unglaublicherweise die Thronfolge und Heirat Francesco Marias mit Gengas Aufenthalt in Rom zusammen, der erst um 1519 anzusetzen ist. Die dekorative Verherrlichung fürstlicher Empfänge scheint in Urbino ursprünglich Giovanni Santi geleitet zu haben, der, als die junge Verlobte Guidobaldos, Elisabetta Gonzaga, aus Mantua nach Urbino kam, Triumphbögen und dergl. zu errichten hatte. Ohne Zweifel haben wir also in Giovanni den ersten Lehrmeister Gengas in dieser dekorativen Kunst zu erblicken. Vgl. Pungileoni, Luigi, Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta, padre del gran Raffaello di Urbino. Urbino (Guerrini) 1822, S. 27: Condottola a fine (die Verkündigung in Sinigaglia, jetzt in der Brera) ne ripatriò nel 1489, ed ebbe campo di lavorare con altri abili Artisti negli archi trionfali che gli Urbinati facevanno erigere per rendere onore ad Elisabetta Gonzaga, quando da Mantova quà venne novella sposa di Guidobaldo. Nè con minore apparecchio di solenni festeggiamento nella ubertosa Pesaro furono con nobile impegno da quegli illustri cittadini decorate le nozze di Giovanni Sforza signor loro con la Maddalena sorella d' Elisabetta figlie amendue di Lodovico Gonzaga Marchese di Mantova. — 34 Documenti per la storia dell' arte Senese raccolti ed illustrati dal Dott. Gaetano Milanesi. Siena 1856. Tom. III. (Secolo XVI.), S. 47, 48, No. 18, 1510 — 5. di Settembre. Lodo dato da Girolamo di Benvenuto, da Giacomo Pacchiarotti, da Girolamo Genga da Urbino e da Girolamo da Giovanni del Pacchia pittori, sopra la tavola fatta alla cappella dei Vieri in S. Francesco di Siena da Pietro Perugino. (Archivio detto. Rogiti di ser Francesco Martini.) — 35) Vasari-L. M. Vol. XI. S. 87. Nota 1. Esiste tuttavia del Genga in Siena la tenda dell' organo del Duomo, nella quale è la Resurrezione. Fecela nel 1510, ed ebbene cento scudi. E da avvertire, che questa pittura nelle Guide Senesi, viene, senza fondamento, attribuita al Sodoma. Vgl. auch: Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, scritte da M. Giorgio Vasari pittore e architetto Aretino . . . Per opera del P. M. Guglielmo della Valle. In Siena. 1797. — 36) Vgl. The Central Italian Painters of the Renaissance by Bernhard Berenson. New-York, London 1897, S. 145. — 37) Vgl. dessen Werke: San Gimignano, Fresken in der „Collegiata" und in S. Agostino. Florenz: S. Croce, Gürtelspende (Fresco); Uffizi: Beweinung unter dem Kreuze; Neapel: Madonna mit Engeln usw. — 38) Vasari- L. M., Vol. XI, S. 88. — 39) Memoirs of the Dukes of Urbino, illustrating the arms, arts, and litterature of Italy from 1440 to 1630. By James Dennistoun of Dennistoun. London 1851. Vol. III, S. 331: He retired with his family to Cesena, where, as at Forli and other places in Romagna, he executed various church pictures of merit; of these, the Baptism of Christ, the Conversion of St. Augustine, and one representing the Almighty, with the Madonna, and the Doctors of the Church, have found their way to the Brera, at Milan. — 40) So schrieb mir der Direktor der pinacoteca comunale in Cesena, Signore A. Piccolomini, folgendermaßen: Fatte le debite ricerche in Cesena, non ho trovato esistervi oggi alcun dipinto del

Genga. Ve ne erano alcuni nel secolo XVIII, ma di essi uno fu aportato dai Francesi nel 1810, e degli altri non si ha più notizia. Vgl. aber: Il microcosmo della pittura, overo Trattato diviso in due Libri . . . di Francesco Scanelli da Forlì. In Cesena MDCLVII, Lib. II, Cap. II, S. 139: . . . e nella Città di Cesena l'Altare maggiore, e la prima (capella) nell' entrare a mano sinistra tavola degna, ma rovinata nella Chiesa de' Padri Agostiniani, opere tutte, che dimostrano gran maestria. — 41) B. Berenson, op. cit. S. 145. Das Bild ist aber schon lange vorher als ein Gengawerk bekannt gewesen. Vgl. La Pinacoteca e la villa Lochis alla Crocetta di Morzo presso Bergamo con notizie biografiche degli Autori dei Quadri da Guglielmo Lochis. Milano 1846, S. 141, 142, CCXXIII, Genga Girolamo. — Nacque in Urbino nell' anno 476 dopo il mille, e studiò pittura dal Signorelli, poi dal Perugino. Ebbe comune con Raffaello e patria e scuola, quindi furono sempre in fra di loro amicissimi. Il Genga seguì qualche volta lo stile del Sanzio; ma più spesso imitò le opere dei gran maestri Fiorentini, e più che agli altri si accostò ad Andrea del Sarto. Le sue opere pittoriche sono di un' estrema rarita, e se ne adduce a motivo l'esser egli stato impegnato assai pel duca d'Urbino cui serviva in lavori di architettura. Nell' età di settantacinque anni, correndo il 1551, cessava di vivere. — Sant' Agostino che battezza i catecumeni, quadro di ventuno figure, apparteneva all' J. R. Academia di Brera, ed è citato nella Gazetta Milanese del giorno 8 ottobre 1835. Dipinto in tavola, altezza metri 0,47, larghezza metri 0,89. — 42) Tutte l'opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio Bolognese . . . Ausgabe von G. Domenico Scamozzi. In Vinegia MDC, S. 19, 20. — 43) Le due regole della prospettiva pratica di M. Jacomo Barozzi da Vignola, con i comentarii del R. P. M. Egnatio Danti dell' ordine de' Predicatori. . . . In Roma MDCXLIV, S. 36. Teorema XXIV, Propositione XXX. — 44) Vasari-L. M. Vol. XI, S. 88. Die Chronologie Vasaris ist hier gänzlich verworren. Er läßt diese Notiz zeitlich nach Gengas Aufenthalt in Rom folgen. — 45) Ebenda: Fecevi anco la storia dello Spirito Santo per messer Francesco Lombardi medico, che fù l'anno 1512 che egli la finì, ed altre opere per la Romagna, delle quali ne riportò onore e premio. — Vgl. Il Microcosmo della pittura . . . di Francesco Scanelli da Forlì. In Cesena MDCLVII, Lib. II, Cap. II, S. 139: . . . si come in Forlì nella Chiesa di S. Francesco una Cappella assai grande con la Tribuna il tutto a fresco. . . . Diese Werke müßten erst durch eine spezielle Studienreise in der Romagna ermittelt werden. Oder sollten etwa die aus Cesena stammenden Bilder darunter zu verstehen sein? Gengas Auftraggeber in Forlì hieß nicht, wie Vasari angibt, Lombardi, sondern Lombardini. Vgl. Storia di Forlì scritta da Paolo Bonoli. Forlì MDCCCXXVI, 2. ediz., Vol. II, S. 354. Lombardinis Erben errichteten „in S. Francesco assieme ad una cappella ragguardevole un deposito con la di lui statua, e questa e quello di marmo, e di bel lavoro; al qual luogo ne viene ornamento si dall' opere de' due insigni dipintori Girolamo Genga e Timoteo da Urbino, come dall' eleganza del pavimento, ove vedonsi effigiati molti uomini illustri, e specialmente forlivesi.“ — 46) Oeuvres du Comte Algarotti, traduit de l' italien. Berlin 1772, Vol. VI, S. 186. — 47) De le lettere facete e piacevoli di diversi grandi huomini et chiari ingegni, raccolte per M. Dionigi Atanagi. Venetia 1561, Lib. I, pag. 179ff. Lettera al Lodovico Canossa. — 48) Vgl. Vernarecci, Di alcune Rappresentazioni drammatiche alla Corte di Urbino nel 1513 in: Archivio storico per le marche e per

l' Umbria. Vol. III, pag. 181 ff. Über die interessante Kontroverse bezüglich der ersten Aufführung der Calandra, vgl. E. Flechsig, op. cit. S. 35. — 49) Vgl. L. Pungileoni, Elogio storico di Bramante. Urbino. — 50) Atanagi, op. cit. S. 179. — 51) Amico Ricci, Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona. Macerata 1839. Tom. II, S. 423 macht hierzu folgende treffende Bemerkung: Le invenzioni di Girolamo Genga tanto magnificate dal Serlio decaddero sotto certi rapporti al confronto di quelle di Ferdinando Bibiena, il quale fece conoscere, come senza l' ajuto di rilievi di legname a cui dovette il Genga ricorrere nella costruzione delle scene del Teatro d'Urbino, potesse vincersi qualunque difficoltà di prospettiva, omettendo tali ripieghi, e luoghi anche ristrettissimi si potessero fare apparire grande, e spaziosi. — 52) Vasari-L. M., Vol. XI, S. 88: Essendo poi col tempo il duca cacciato di stato, dall' ultima volta che se ne andò a Mantova, Girolamo lo seguitò, si come prima avea fatto nelli altri esilj, correndo sempre una medesima fortuna. — 53) Op. cit. S. 145. — 54) Ebenda. — 55) Über den Zeitpunkt dieser Romreise macht Vasari ganz irreführende Angaben. Vgl. Vasaria-L. M., Vol. XI, S. 87/88: Partitosi (um 1504?) poi da Urbino, se n' andò a Roma, dove in strada Giulia in Santa Caterina da Siena fece di pittura una Resurrezione di Cristo, nella quale si fece cognoscere per raro ed eccellente maestro, avendola fatta con disegno, bell' attitudine di figure, scorti, e ben colorite, si come quelli che sono della professione, che l'hanno veduta, ne possono far bonissima testimonianza. (1. Daremo un po' di descrizione di questo quadro. Il Salvatore è circondato da diversi Angeli vestiti di veli trasparenti, così che mostransi quasi nudi. In basso si vedono sei soldati vestiti alla romana, tra' quali uno alza una bandiera; l'altro con faccia atterrita desta il compagno; un terzo si vede di scorto. Le Marie muovono verso il sepolcro per cercare il corpo di Cristo. Lo stile manierato rammenta la scuola di Giulio Romano; il colorito è monotono e pesante; il cielo molto scuro; l'aria delle teste assai buona; e la prima delle Marie è una bella figura di vergine. Nel fermaglio di un elmo rovesciato a terra, che è nel dinanzi del quadro ed in basso, si legge: HYERO. GINGA VRBINAS FACIEB. — 56) Elogio storico di Timoteo Viti da Urbino. Urbino (Guerrini) 1835, S. 74: „I Senesi ordinatori del quadro glielo dovettero allogare, dopochè, eretta la chiesa intorno al 1519, n' ebber d' uopo a precipuo ornamento dell' altar maggiore, dove stette sino dopo la morte dell' abate Titi che ne parla con lode.“ — Vgl. Studio di pittura, scoltura ed Architettura nelle Chiese di Roma dell' Abb. Filippo Titi . . . Roma et in Maccrata (Piccini) 1675. S. 65: La Resurrettione di Christo, che stà nel Quadro dell' Altar maggiore fatta con bell' attitudine di figure, e ben colorita, è opera di Girolamo Genga d'Urbino, nella quale si fece cognoscere per raro, e buon Pittore. — Das Bild steht jetzt in einem sehr düstern Oratorium. — 57) Vgl. Cugnoni im Arch. della società romana di storia patria II. 74. — 58) Dennistoun, op. cit. Vol. III, S. 330, 331: „The figure of Christ, soaring upwards amid sprawling angels, some what anticipates Raffaeles Transfiguration, but with a copious infusion of Michael Angelesque feeling. The latter influence predominates in the violent attitudes and excited action of the guards, foar of whom, suddenly aroused by the supernatural event, are rushing about without aim or self-possession; yet, the movement of one who awakens a still slumbering comrade is extremely natural. The Marys, approaching from the other side of the picture, recal Timoteos manner (?).

The colour, concealed however under an accumulation of dirt, is of a solid quality, and the chiaroscuri are skifully managed, while the inscription, Girolamo Genga Urbinas facieb. satisfactorily secures its authenticity.“ — 59) Vasari-L. M. Vol. XI, S. 88: e stando in Roma, attese molto a misurare di quelle anticaglie, si come ne sono scritti appresso de' suoi credi. — 60) Vgl. Vasari-L. M. Vol. XI, S. 90: Fu anco cominciato col disegno di costui il convento de' Zoccolanti a Monte Baroccio, e Santa Maria delle Grazie a Senigaglia, che poi restarono imperfette per la morte del duca, . . . S. 91: Essendo poi successo il duca Guidobaldo suo figliuolo, che regge oggi, fece principiare dal detto Genga la chiesa di San Giovambattista in Pesaro, che essendo stata condotta, secondo quel modello, da Bartolomeo suo figliuolo, è di bellissima architettura in tutte le parti, per avere assai immitato l'antico e fattala in modo, ch' ell' è il più bel tempio che sia in quelle parti, si come l'opera stessa apertamente dimostra, potendo stare al pari di quelle di Roma più lodate. (Vgl. Gronau, op. cit. S. 43. — 1551. 27. Dezember.) S. 91: Fù similmente per suo disegno e opera fatto da Bartolomeo Ammannati fiorentino scultore, allora molto giovane, la sepoltura del duca Francesco Maria in Santa Chiara d'Urbino, che, per cosa semplice e di poca spesa, riuscì molto bella . . . e poco dappoi avendo scritto il cardinale di Mantova al duca che gli dovesse mandare Girolamo perchè voleva rassettare il suo vescovado di quella città, egli vi andò, e rassettollo molto bene di lumi e di quanto desiderava quel signore: il quale oltre ciò volendo fare una facciata bella al detto duomo, glie ne fece fare un modello, che da lui fù condotto di tal maniera, che si può dire avanzasse tutte l'architetture del suo tempo; perciocchè si vede in quello grandezza, proporzione, grazia, e composizione bellissima. — Diese Prunkfassade wurde jedoch nicht ausgeführt. Die heutige, schwülstige Marmorfront stammt von dem Festungsbaumeister Baschiera (1761). Vgl. Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che si osservano nella Città di Mantova e ne' suoi contorni da Gio. Cadioli. In Mantova MDCCLXIII, S. 9. — Eine Zeichnung jenes ursprünglichen Entwurfes erwähnt Saverio Bettinelli, Delle Lettere e delle Arti Mantovane. Discorsi due accademici ed annotazioni. In Mantova 1774, S. 147: „La facciata (antica) di Girolamo Genga.“ Ob diese Skizze sich im mantuanischen Geheimarchiv, oder wo sie sich überhaupt befindet, habe ich trotz eifrigen Suchens nicht entdecken können. Schon Pungileonis (vgl. Elogio storico di Timoteo Viti da Urbino. Urbino 1835. S. 78, 79) Nachforschungen verliefen fruchtlos: Diede il disegno di quella Cattedrale; e mi accerta il sig. dott. Coddè esservene le memorie in quell' archivio segreto. — 61) Vasari-L. M. Vol. XI, S. 92. Vgl. Pungileoni, op. cit. S. 81, Grabschrift: D. O. M. HIERONYMO GINGHAE PICTORI ET ARCHITECTO CELEBERRIMO RAPHAEL FILIVS MOESTISS. P. C. VIXIT ANNOS LXXV, MENSES VI, DIES V. MORTEM OBIIT ANNO SALVTIS MDLI. — 62) Vasari-L. M. Vol. XI, S. 327. Vita di Battista Franco: Ma tornando a Battista, nelle nozze che poi si fecero in Urbino del detto signor duca e signora Vettoria Farnese, egli aiutato da' suoi giovani fece negli archi ordinati dal Genga, il quale fu capo di quell' apparato, tutte le storie di pitture che vi andarono. — 63) Vgl. Kap. 1, S. 23. — 64) Degli uomini illustri di Urbino Comentario di Carlo Grossi. Urbino MDCCCXIX, S. 195. Girolamo Genga. Vgl. auch Pungileoni, op. cit. S. 79: Ritiratosi poscia in Castello delle Ripe, contado d'Urbino, ivi fece a diporto più lavorietti in matita . . . — Genga wurde schon bei Lebzeiten von den hervorragendsten Geistern seiner Tage gefeiert. Das

Lob Bembos haben wir bereits (Kap. I, S. 35) vernommen. Interessant ist ein Brief Pietro Aretinos, der neben bombastischen Schmeicheleien doch das Wesen und den Wert der künstlerischen Verdienste Gengas richtig erfaßt. Vgl. Il Terzo Libro delle Lettere di M. Pietro Aretino al Magnanimo Signor Cosimo de i Medici Principe di buona volontade. In Parigi MDCIX, S. 303, Al Genga: Produce l'arbor pretioso frutti soavi; il fonte vivo acque chiare; e la gran fiamma molta luce: così dissi io subito, che vidi qui con la eccellenza del S. Duca il figliuolo non meno vostro, che de i costumi, de le virtù, e de le gratie, onde me ne consolai, non qual' comporta l' amor d'un amico, ma come richiede il cor d'un fratello, che per tanto vuol', ch' io vi tenga e la conoscenza vostra in Roma, ed il merito vostro al mondo. Hor' ben vi dico, che sono pure assai i debiti, che mi forzano aspignermi un' tratto à far costi riverentia à le di voi padrone, e padroni. Che se niuno hebbe mai si fatto obligo: io oltra gli altri, con il senza apari Guidobaldo l'ho si grande, che non potendo altramente mostrarlo, lo divulgo con la discortesia, che egli faccio indugiandomi e perchè à tal mio devere ci si aggiunge la volantà del veder' voi, le machine edificate in su gli essempi di voi, con ogni nuova cosa appartenente à voi, piacerà à Dio, che rimarro posto d' accordo co i miei creditori. In questo mezo non virammento, che continoviate in armarmi, che non vi passando veruno inanzi di fama nell' antica architettura si puo credere anco, che alcuno non vi superi in la somma de la moderna affettione. Di Gennaio in Venetia MDXLVI. — Mit dem Ausdruck aufrichtigster Bewunderung und Teilnahme spricht Annibale Caro dem Gengaschüler Francesco Paciotti gegenüber sein Beileid am Ableben des „großen Meisters Genea" aus. Vgl. Lettere CXXVII del Commendatore Annibal Caro, raccolte da Giulio Bernardino Tomitano Opitergino. Venezia MDCCXII. S. 110. Lett. 79. — Über das Leben unsers urbinatischen Malers und Architekten haben im Zusammenhange folgende Schriftsteller gehandelt: Filippo Baldinucci, Notizie de' Professori del Disegno. Milano 1811. Vol. III, S. 339 ff., Luigi Lanzi, Storica pittorica . . . Pisa 1815. Tom. II, S. 30 ff., C. Grossi op. cit. S. 195, ff., Giov. Rosini, Storia della pittura italiana . . . Pisa 1845. Tom. V. S. 21 ff. und Crowe und Cavalcaselle, New history of painting in Italy. London 1864—72. (Jordan, Leipzig 1877. Vol. IV. 17. ff. — Die biographischen Angaben der bekannten Künstlerlexika sind auf Grund meiner Darstellung zum größten Teil zu berichtigen, beziehungsweise zu ergänzen. — 65) Vgl. Anmerkung 11, c und d. — London, Sir H. Howarth. Madonna and Infant John (vgl. Berenson op. cit. S. 145). Dies Gemälde ist mir unbekannt geblieben. Oldenburg, 37. Madonna and Infant John. Ich schreibe dies Bild Raffaellino dal Colle zu. Dresden, 36. Pilaster painted with figures of Saints, gilt als Signorelliwerk. (Vgl. Woermann, Kat. d. Kgl. Gemäldesammlung. Dresden 1899, 4. Aufl., S. 38. Phot. Braun, 20025 und Bruckmann, 36/37.) — Wien, Graf Lanckoroński, Kampfszene. Abbildung in: Einiges über Italienische bemalte Truhen, Vortrag des Grafen Karl Lanckoroński (als Manuskript gedruckt — Wien 1905) zwischen S. 16 und 17. Ich habe dem Herrn Verfasser dieser Schrift für freundliche Übersendung eines Exemplars bestens zu danken. Siena, Sala XI, 69. Madonna; Siena, Sala X, 35. Madonna with S. S. John and Antony of Padua. (Die von Berenson behauptete Urheberschaft Gengas ist mir sehr fraglich.) — Die von Nerino Ferri (Indici e Catalogi XII, Disegni antichi e moderni, Firenze, Uffizi, Roma 1890.

S. 189 Nr. 589. Categ. I) Girolamo Genga zugeschriebene Handzeichnung „Anbetung der Weisen" (Braun, Nr. 76. 465) dürfte eher mit der ferraresischen Schule, etwa mit Garofalo, im Zusammenhang zu bringen sein. — Die „Santa Famiglia im Palazzo Pitti (Braun, Nr. 42. 349 und Alinari, Nr. 117, gehört nach Venturi Raffaellino del Garbo.

FRANCESCO MENZOCCHI.

66) Vasari-L. M. Vol. XI, S. 89. — 67) Ebenda S. 92, 93. — 68) Vgl. Archivio storico dell' Arte. Roma 1894. Prima Serie, Anno VII, S. 455—483: E. Calzini, Marco Palmezzano e le sue opere. Dort auch Abbildung. — 69) Vgl. E. Calzini und G. Mazzatinti, Guida di Forli. Ib. 1893, S. 18: Casa Campi (Galleria privata) Nr. 7. Sacra famiglia del Parmigianino; S. 37: Palazzo Guarini: Sacra famiglia tavola del Parmigianino. — 70) Pinacoteca comunale di Forlì, Nr. 122. — 71) Egidio Calzini, Francesco Menzocchi, detto il Vecchio di San Bernardo. Forlì 1894, S. 6 ff. Einen Abdruck dieses Aufsatzes enthält: Rassegna bibliografica dell' arte italiana IV. (1901) S. 86 ff. — 72) Vasari-L. M. Vol. XI, S. 93, 94. Vgl. Pungileoni, Elogio storico di Timoteo da Urbino. Ibidem 1835. S. 48. — 73) Georgii Viviani Marchesii . . . Vitae virorum illustrium Foroliviensium . . . Foroliuij (Syluae) MDCCXXVI. Cap. VII, S. 253. — 74) Op. cit. S. 8 und S. 31: Prospetto cronologico. — Vgl. Vasari-L. M. Vol. XI, S. 93: . . . andò Francesco allora a star col Genga, ed a quella comodità d'imparare; e non restò di servirlo, mentre che visse: dove ed a Urbino ed a Pesaro nell' opera dell' Imperiale lavorò, come s' è detto, continuamente, stimato ed amato dal Genga, perche si portava benissimo. — 75) Vasari-L. M. Vol. VI, S. 322 n. 2: Studiò anche sotto il Pordenone, alla cui maniera si avvicinò assai nelle sue opere fatte in età matura. — Um 1530, als die Villa Imperiale ausgemalt wurde, muß Menzocchi zu Pordenone schon in Beziehung gestanden haben. Vgl. Gronau op. cit. S. 26. Genga war mit Pordenone befreundet und bittet ihn durch den Gesandten Leonardi, die Auswahl der Farben und Malmittel in Venedig für ihn besorgen zu wollen. — 76) Vasari-L. M. Vol. IX, S. 36. Vita di Giov. Ant. Licinio da Pordenone. Vgl. Maniago, Elogio di Giannantonio Pordenone. Venezia 1826. — 77) Vasari-L. M. Vol. XI, S. 94. — 78) Ebenda, Vol. XII, S. 58. Vita del Salviati; vgl. La Carta del navegar pittoresco, Dialogo . . . Opera de Marco Boschini, In Venetia (Baba) MDCLX, S. 326: Chi de sto Autor vuol veder rara Istoria
O fauola d'Amor vaga, e vezzosa,
Vaga a Santa Maria, dita Formosa,
In ca Grimani, desta Patria gloria.
Ghè Amor, e Psiche: e aponto là se vede.
L'origine di amori, e de i Piaseri . . .

79) Gronau, op. cit. S. 26. — 80) Calzini, op. cit. S. 10. — 81) Marchesi, op. cit. S. 255: Fauentiae in templo Ordinis Hierosolymitani ad sepulchrum Equitis Sabbae Castillionei effigies ex luminibus, et umbris, quae celeberrimi Viri Hieronymi Trauisis picturas aemulantur. Vgl. auch Scanelli, Microrosmo. Lib. I, S. 104 und Calzini, op. cit. S. 11, 12. — 82) op. cit. S. 12, 13. — 83) Vgl. Pungileoni, Elogio storico di Giovanni Santi . . . Urbino 1822, S. 115, Libro de' Sindici della Fraternità di Santa Croce dal 1543 al 1548 a. c. 17: A di 17. Maggio 1544. scudi 15 per fornir di pagare Mro. Francesco da Forlì per aver dipinto a messo a oro la tavola che fu stimata per Girolamo Genga e Giovanni

Spaciolo scudi 80 e mezzo a grossi per scudo. V. Lett. pitt. tom. VI, p. 208. Questo pittore Forlivese cognominavasi Minzocchi, e qui, oltre la deposizion della Croce, dipinse, come narra Michel Dolci nella sua guida M. S. di Urbino „Due angioli uno a destra e l'altro a sinistra dell' altar maggiore in S. Lucia . . .; Non so da che fosse indotto l'Ab. Lanzi a dirne Stor. pitt. Tom. V., pag. 67, ediz. di Bassano 1809, che le dette pitture „sono di Francesco da Modigliana, benchè si additino sotto il nome di Francesco da Forlì.“ Egli prende errore, poichè Francesco da Modigliana nato circa la metà del 16⁰ secolo avrebbe fatto quell' opera prima di nascere o bambino in fasce.“ Oltre a ciò abbiamo la testimonianza incontrovertibile del Notajo Battista di Mastro Filippo Gueroli pittore. — 1543. ottobre 8. il quale dice: „Magister Franciscus de Minzocchis De Forolivii pictor promisit . . . dictae Fraternit. S. Crucis pingere tabulam et tabernaculum quae et quod est in altare majori dictae Ecclesiae . . . et pingere in ea figuram Jesu Christi quando deponitur ex cruce . . . cum omnibus suis figuris idoneis et aptis ad tale misterium cum coloribus optimis . . . et hoc pro mercede et pretio declarando et arbitrando perfecto opere per D. Hieronymum Gyngam et Capitaneum Johannem Spaciolum de Urbino ec.“ — Abbiam l'altra testimonianza del Notajo Palazzi, 1544. Marzo 25. dicentene: „Magister Franciscus pictor De Forlivio fuit contentus et confessus habuisse a Francisco Bianchino de Urbino Sindico et Priore Fraternitatis S. Crucis de Urbino scutos septuaginta et unum et bon. viginti pro parte et majori summa mercedis sibi debitae pro una tabula sive pictura per ipsum Magistrum Franciscum facta picta et constructa, quae merces ut ipsi asseruerunt extitit declarata per Hieronymum Gingam ascendere ad summam scutorum septuaginta auri. ec. — 84) Guida d'Urbino (Guerrini) 1801, S. 82. — 85) Calzini, op. cit. S. 17. — 86) Vasari-L. M. Vol. XI, S. 94. — 87) Il Microcosmo della pittura . . . Lib. I., Cap. XVI, S. 104. — 88) Forlimpopoli „Deposizione“ (1562). Forlì: Monte Pietà, ein Zimmer mit einem Fresco: La Vergine coi santi protettori della città. Palazzo Albiccini, Galleria Nr. 331. La Crocifissione. — Chiesa della Trinità (a destra nella quarta capella: San Mercuriale, Valeriano, Sebastiano, Grato, Marcello e, in alto, il Padre Eterno circondato dagli angeli. (Mit falscher Jahreszahl 1500.) Palazzo Merenda — Salecchi, Galleria Nr. 190: Il ricco epulone — San Biagio (a sinistra, seconda cappella) Cristo in croce con ai lati i santi Gerolamo, Stefano, Francesco e Niccolò di Bari. Pinacoteca comunale: Sala dell' Ebe Nr. 18. Cristo in croce e, in basso s. Francesco e s. Jacopo a cui un angelo sana la ferita alla coscia sinistra; tre angeli raccolgono in calici il sangue dalle ferite delle mani e de' piedi di Cristo, in fondo Gerusalemme. (3,20×2,25 M. früher im Duomo.) Nr. 63. Schulbild: S. Francesco e vari angeli. Nr. 70. Schulbild: S. Francesco e, in alto, il Redentore, la Vergine e S. Giuseppe sulle nubi. Sala Grande: Nr. 139. La Vergine col bambino, s. Mercuriale e s. Valeriano. Die von Dennistoun (op. cit. III. S. 332) erwähnten Menzocchiwerke in Padua habe ich nicht auffinden können. — 89) Vgl. Marchesi, op. cit. S. 253 und Calzini, op. cit. S. 28. Entstehungszeit: 1563. — 90) Vasari-L. M. Vol. XI, Seite 94. —

RAFFAELLINO DAL COLLE.

91) Vasari-L. M. Vol. X. Vita di Giulio Romano, S. 116: Ebbe discepoli assai; ma i migliori furono Gian dal Lione, Raffaello dal Colle borg-

hese . . . — 92) Ebenda, Vol. XI, S. 89. — 93) Ebenda, Vol. XI, S. 1 ff.
— 94) Ebenda, Vol. IX, S. 23. — 95) Ebenda, Vol. IX, S. 74. — 96) Ebenda, Vol. XIII, Seite 164. — 97) Im: Jahrbuch der Kunsthistorischen
Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XVI (Wien 1895)
S. 231—363. — 98) Eine ganz vereinzelte Ausnahme bilden hierin die
Studien Richard Försters. — 99) op. cit. S. 236. — 100) Le vite de'
Pittori, scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572
in fino à tempi di Papa Urbano Ottauo nel 1642, scritte da Gio.
Baglione Romano, in Roma MDCXLII — enthält überhaupt keine Angaben über Raffaellino dal Colle. (!). — 101) Antonii Mariae Gratiani
a Borgo S. Sepulcri Episcopi Almerini de scriptis invita Minerva ad
Aloysium Fratrem Libri XX, nunc primum editi cum adnotationibus
Hieronymi Lagomarsini e Soc. Jesu. Vol. I, Florentiae MDCCXIV, Lib. I,
S. 43: Über das Leben des Graziani (1537—1611); vgl. auch: Vol. I,
Vita XXXIII, Anmerkg. 3. — 102) Il Microcosmo della pittura . . . Lib. II,
Cap. IV, S. 153/154: E però dando principio il degno osservatore dalla
Sala detta di Costantino vedra l'inventione dalla cornice sino al basso
di Rafaelo, il quale, come vien riferito, morì pria che detta sala fosse
dipinta. In questa si vede il parlamento alli Soldati di Giulio Romano
col suo disegno, e l'historia sopra il Camino di Raffaello dal Borgo,
e quella della Battaglia di varj Scolari, e l'altra, che dimostra il battesimo del Fattore Buono, e le pitture sopra la Cornice di Tomaso Lauretti. — 103) Storia della pittura italiana esposta coi monumenti da Giovanni Rosini. Epoca terza da Giulio Romano al Baroccio. Pisa MDCCCXLV,
Tom. V, S. 11, Anmerkg. 18: Vi colorì la Donazione di Costantino come
si è detto in novembre 1523. — 104) Ebenda, S. 17/18: Pochissime sono
come si avverti le notizie che di lui si hanno, si che il Vasari non ne
raccolse da dettarne una vita, e le sparse nelle vite altrui. Il Cavalier
Giacomo Mancini, che ne ha ultimamente publicate le Memorie, lo fa nascere
in Borgo S. Sepolcro circa il 1490; suppone che i primi rudimenti avesse in
Firenze; indi si recasse a Roma, dove si pose sotto la disciplina di Raffaello,
Firenze; indi si recasse a Roma, dove si pose sotto la disciplina di Raffaello,
quindi con Giulio Romano, di cui fu compagno più che discepolo (Raffaellino
aveva circa 2 anni più di Giulio). La prima grande opera, che imprendesse
ad eseguire in Roma, fu la Donazione di Costantino alla Chiesa Romana,
che condusse sul cartone di Raffaello come si disse; dove a giudizio
comune superò la storia dipinta del Penni. Lasciò Roma nel 1524; e passò
ad Urbino chiamato da quel Duca, che lo fece dipingere all' Imperiale.
— 105) Studio di pittura, scoltura ed Architettura nelle Chiese di Roma
dell' Abbate Filippo Titi da Città di Castello . . . Roma et in Macerata
(Picini) 1675, S. 22. — 106) Richard Förster, Farnesina-Studien . . .
Rostock 1880 hat sie nur auf die „Frage nach dem Verhältnis der Renaissance zur Antike" hin untersucht. A. Weese hat „Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina" (Leipzig 1894) abgegrenzt. — 107) Vasari-L. M., Vol. XI, S. 1: Mentre che
Raffaello dal Colle del Borgo San Sepolcro, il quale fù discepolo di
Giulio Romano, e gli aiutò lavorare a fresco la sala di Gostantino nel
palazzo del papa in Roma, ed in Mantoa le stanze del T, dipigneva . . .
— 108) Descrizione del palazzo apostolico Vaticano, opera postuma d' Agostino Taja Senese . . . In Roma MDCCL, S. 146: Il colorito di queste
quattro istorie si attribuisce da' professori al risoluto pennello di Raffaellino dal Colle su' cartoni dell' ammirabile Raffaello da Urbino, di
cui Raffaellino fù discepolo, benchè dopo la morte del precettore si

attenesse a Giulio Romano. — 109) Storia pittorica, Vol. II, S. 94. — 110) Istoria delle pitture in Majolica fatte in Pesaro e ne' luoghi circonvicini descritta da Giambattista Passeri pesarese. II. ediz. Pesaro (Nobili) 1857., S. 58. — 111) Vasari-L. M., Vol. X, S. 96. — 112) L. Pungileoni, Elogio storico di Timoteo Viti da Urbino. Urbino 1835, S. 78 zitiert das Stück eines im Archiv der Casa Albani (Urbino) befindlichen Briefes des Monsig. Origo an Ab. Gio. Grisostomo Battelli, in welchem die Villa Imperiale eingehend beschrieben sein soll. Leider ist es mir bisher nicht gelungen, einen Auszug dieses wichtigen Dokumentes zu erhalten. Die Gebrüder Albani erschweren selbst einheimischen Forschern den Zutritt zum Archive. Der obengenannte Briefschreiber war ein Legat des in Pesaro geborenen Papstes Clemens XI. (1649—1721). Er muß also noch viel von der ursprünglichen Anlage des herzoglichen Landsitzes gesehen haben. So heißt es am Schlusse des von Pungileoni angezogenen Brieffragmentes: „Ci (im Leonorenbau, in der Nähe des giardino pensile) fù indicata una stanza dipinta da Raffaello dal Colle ajutatore del Genga ec." — 113) Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle Arti fino al 1800 di Stefano Ticozzi. Vol. I, Milano 1818, S. 129. — 114) Memoirs of the Dukes of Urbino. Vol. III, S. 332. — 115) Ugolini, op. cit. Vol. II, S. 259, Anmerkg. 2. — 116) Lanzi, Stor. pitt. Tom. I, S. 177. — 117) Vasari-L. M., Vol. XI, S. 1. — 118) Vgl. Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello colle memorie di alcuni Artefici del disegno, che in detta città fiorirono, compilate dal Cav. Giacomo Avv. Mancini. Tomo primo, che contiene l' Istruzione storico-pittorica, ad alcune lettere alla medesima relative, scritte dall' Autore, ed estratte dal Giornale Arcadico di Roma agli anni 1826 e 1828. Perugia 1832, S. 23—27, 94, 99, 134, 141, 270, 71, 323—325 — und Tom. II: Memorie di alcuni Artefici del disegno si antichi che moderni che fiorirono in Città di Castello scritte dal Cav. Giacomo Avv. Mancini . . . con in fine un Appendice corredata di note delle più eccellenti tavole d' illustri Autori, che ammiransi in più Chiese, e pubblici Edificj di S. Sepolcro. Perugia 1832, S. 74—77 und S. 263 bis 278. — 119) Vasari-L. M., Vol. XI, S. 2. — 120) Vgl. Giuseppe Amicizia, Guida Artistico-Commerciale di Città di Castello. Ibidem 1899, S. 76. — 121) Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura, scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi. Milano MDCCCXXII, Vol. III, S. 35. XI. Giorgio Vasari a Raffaello dal Borgo a Sepolcro. Übersetzt bei E. Guhl, Künstlerbriefe, II. Aufl., Berlin 1879, S. 281, No. 146. — Der Empfang ist auch beschrieben in Varchi, Storia Fiorentina. Colonia 1721, S. 581 ff. — 122) Bottari, Raccolta, Vol. III, No. XII. Giorgio Vasari a messer Pietro Aretino. Firenze . . . di maggio 1536. — 123) Vasari-L. M., Vol. XI, S. 1. Daß Raffaellino in der Tat dem Rufe Vasaris Folge leistete, steht hier zu lesen: Di che accortosi il Vasari mandò per Cristofano, Raffaello dal Colle . . . — 124) Ebenda, Vol. I. — 125) Ebenda, Vol. XI, S. 13. — Vgl. A. Mariotti, Lettere pittoriche Perugine . . . Perugia 1788, S. 82. Gibt 1543 als das Erbauungsjahr der fortezza Paolina an. Von den Fresken berichtet er nichts. — 126) Passeri Giamb., Istoria delle pitture in Majolica fatte in Pesaro . . . Ebenda 1857, S. 55 und 56. — 127) Vasari-L. M. Vol. XI. Vita di Battista Franco. S. 326. — 128) Passeri, op. cit. S. 56: In un gran piatto che io conservo nella mia raccolta, è dipinto un fatto notabile del Duca Francesco Maria I. appartenente alla

guerra di Ravenna ed appunto quest' Istoria è una di quelle, che Raffaele dipinse nell' Imperiale tra le altre molte appartenenti alla vita di quel gran principe e capitano. Dietro al piatto è scritto La Guerra de Ravenna 1544, anno non già del fatto, ma della pittura. — Das betreffende Imperialegemälde, mit welchem Passeri die Majolikadarstellung vergleicht, stellt nicht die Guerra di Ravenna (1512), sondern den Eidschwur der spanischen und deutschen Söldner bei Sermide (1517) dar. Aus guten Gründen schreibe ich (vgl. Kap. IV. II. 1.) das Fresco Genga und seinem Schüler Menzocchi zu. — 129) Er befand sich später im Besitz des Conte Cassi, ist seitdem aber verschollen. Vgl. Passeri, op. cit. S. 151, Anhang der späteren Herausgeber des genannten Buches. Dagegen sah ich im Ateneo Pesarese einen andern Majolikateller, dessen bildlicher Darstellung ohne Zweifel ein Karton Raffaellinos dal Colle zugrunde liegt. Vgl. Catalogo di majoliche antiche dipinte, posseduta dal Municipio di Pesaro e collocata nelle Sale dell' Ateneo Pesarese, compilato a cura del March. Ciro Antaldi-Santinelli . . . Pesaro (Nobili) 1897, S. 54. Nr. 264: „Francesco Maria I°. della Rovere a cavallo, innanzi all' Esercito ed ai Condottieri di quello, discuopre il tradimento dello Spagnuolo Maldonato, che avea condotto per la guerra del ricupero de' suoi Stati di Urbino e di Pesaro (1517); e quello venne poi abbandonato alla soldatesca e fù passato per le picche; e tutto ciò avvenne in luogo presso a Perugia. Nell' orlo sono rabeschi bene intesi e cammei, ed in alto è un' arma, che crediamo essere della famiglia Sanseverino, d' argento, divisa da una sbarra rossa, e vi è unita l' arma ducale. Rov F. M. con la sua prudentia scopre il tratato del Maldonato." — 130) Passeri, op. cit. S. 56 . . . e poi tutto intiero dipinse un portico in questa corte di Pesaro, che madama Vittoria consorte del Duca fece fare appresso al suo quarto, che poi convertito in rimesse è stato tutto guasto, e deformato. — 131) Lanzi, Stor. pitt. Tom. I. S. 177. — 132) Vasari-L. M. Vol. IX, S. 14. — 133) Vgl. Carteggio inedito d' Artisti dei secoli XIV, XV, XVI . . . dal Giov. Gaye. Firenze MDCCCXL. Tom. II, S. 368, Nr. CCLVIII. Il Bronzino a Cosimo I. Da Firenze. 30. Aprile 1548. — 134) Vasari-L. M. Vol. XIII, S. 164. — 135) Michel Angelo Gualandi, Memorie originali risguardanti le belle arti. Bologna 1840—47. Vol. VI, S. 79: Raffaele del Colle pittore morì nel 12. gennaio 1566, e Vico (civè Lodovico di Giovanni Alberti) gli fece la cassa per seppellirlo.

ANGELO BRONZINO.

136) Vgl. Das Florentiner Bildnis von E. Schaeffer. München 1904, S. 176—198. — 137) Vasari-L. M. Vol. VII, IX, X, XI, XIII. — 138) Il Riposo di Raffaello Borghini (I. Druck: Firenze 1584.) Firenze MDCCXXX, S. 10—16, 46, 47, 69—71; S. 84, 88, 90, 147, 153, 155, 157, 158, 160, 436 (Vita) —440. — 139) Notizie istoriche dei contorni di Firenze dalla Porta al Prato fino alla real villa di Castello raccolte dall' Ab. Domenico Moreni socio Colombario. Firenze, MDCCLXXXXI. Lettera X, S. 102, ff. — 140) Il diario di Jacopo Carucci da Pontormo, Firenze MS. der Biblioteca Nazionale. Pal. Nr. 621. Die von Arduino Colasanti im Bulletino della Società filologica romana. Roma 1902, Nr. 2, pag. 35f. in Aussicht gestellte Publikation des Diario wird demnächst im Verlag von Barbèra in Florenz erscheinen. — Für die Vervollständigung der Vita Angelo Bronzinos kommt außerdem in Betracht: Allessandro Allori, Libro di Ricordi . . ., die B. Supino herausgeben wird. — Ganz ungenügend orientiert über den florentinischen Meister: La Vita e le Rime di Angiolo

Bronzino. Studio di Albertina Furno. Pistoja 1902. — 141) Vasari-L. M. Vol. XI, S. 56: però che avendo fatto nel peduccio d' una volta all' Imperiale un Cupido ignudo molto bello, ed i cartoni per gli altri, ordinò il prencipe Guidobaldo, conosciuta la virtù di quel giovane, d'essere ritratto da lui. Ma perciocchè voleva essere fatto con alcune arme che aspettava di Lombardia, il Bronzino fù forzato trattenersi più che non arebbe voluto con queî prencipe, e dipignergli in quel mentre una cassa d'arpicordo, che molto piacque a quel prencipe; il ritratto del quale finalmente fece il Bronzino, che fù bellissimo e molto piacque a quel prencipe. — Auf jener Cassa hatte Bronzino nach Borghini op. cit. S. 436. „la favola d' Apollo e di Marsia con molte figure“ dargestellt. — 142) Vasari-L. M. Vol. XIII, S. 160: Lavorò anche all' Imperiale, villa del detto duca, alcune figure a olio ne' peducci d' una volta; e più n' avrebbe fatto . . . — 143) Moreni, op. cit. S. 58. — 144) Ebenda S. 102. — 145) Cicerone (1904), III, S. 862. — 146) Vgl. E. Guhl, Künstlerbriefe, Berlin 1879, S. 243. Nr. 127. Benvenuto Cellini an Benedetto Varchi. Florenz. 28. Juni 1546. — 147) Vasari-L. M. Vol. I. Introduzione. Pittura, S. 157. — 148) Vgl. z. B.: Due Lettioni di Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un Sonetto di Michel' Angelo Buonaruoti, nella seconda si disputa, qual sia più nobile, e la Pittura, o la Scultura, con una lettera di esso Michel' Angelo, e più altri eccellentissimi Pittori, e Scultori sopra la questione sopradetta. In Firenze 1549. — 149) Vgl. Guhl, op. cit. S. 152. Michelangelo an Benedetto Varchi (Rom 1549); ferner: Bottari, Raccolta, Vol. I, S. 20— 25. Nr. XVI. Jacopo da Pontormo a M. Benedetto Cellini (sc. Benedetto Varchi), 18. II. 1546; ebenda, S. 30—37. Nr. XIX. Agnolo Bronzino a M. Benedetto Cellini (sc. Varchi); Vol. I, S. 52—59. Nr. XXI. Giorgio Vasari a M. Benvenuto Cellini. (Firenze 12. II. 1547.) — 150) Vasari-L. M. Vol. XI, S. 38. —

DIE GEBRÜDER LUTERI.

151) Archivio storico dell' Arte, Roma II. 1889, S. 253—273. Lavori di Dosso nel Castello di Ferrara (A. Venturi); Anno III (1892), S. 430ff.: I due Dossi prima Serie (A. Venturi); Anno VI. 1893, S. 48—62: I due Dossi, prima Serie (A. Venturi), S. 130—135 ebenfalls, S. 219—229. — 152) Ein Fürstlicher Sommeraufenthalt in der Zeit der Hochrenaissance, Die Villa Monte Imperiale bei Pesaro von Henry Thode, in: Jahrbuch der Kgl. pr. Kunstsammlungen, IX. Bd (Berlin 1888), S. 172. — 153) Vasari-L. M. Vol. IX, S. 24 und Vol. XI, S. 89. — 154) Vgl. Vite de' pittori e scultori Ferraresi, scritte da Girolamo Baruffaldi. Ferrara (Taddei) 1844. Vol. I, S. 255: . . . e comechè il detto Battista era, e riusciva più eccellente nel far paesi che figure, Dosso onoratamente lasciovvi campo sufficiente dove mostrare il suo valore, disegnando sotto le statue certi siti quadrati, dove il fratello potesse a suo talento dar saggio del suo valore contraffacendo varj paesi a suo gusto; vgl. auch: Vasari-L. M. Vol. IX, Seite 22: . . . e lavorò nel palazzo del duca (di Ferrara) molte stanze in compagnia d'un suo fratello detto Battista, i quali sempre furono nimici l'uno dell' altro, ancorchè per voler del duca lavorassero insieme. — 155) Storia pittorica, Bassano MDCCCIX, S. 238. — 156) Vasari-L. M. Vol. XI, S. 235, 236, Anm. 1. — 157) op. cit. S. 182. — 158) Cicerone (1904) III, S. 841. — 159) Vasari-L. M. Vol. IX, S. 2 und IV, S. 246 und 3. — 160) op. cit. S. 182, 183. — 161) Vasari-L. M. Vol. XI, S. 48. — 162) Vasari-L. M. Vol. IX, S. 22 bezeichnet Battistas Landschafts-

malerei geradezu als deutsche Art: Ebbe in Lombardia nome il Dosso di far meglio i paesi che alcun altro che di quella pratica operasse, o in muro, o a olio, o a guazzo, massimamente dappoi che si è veduta la maniera tedesca. — 163) I due Dossi, pittori ferraresi del secolo XVI, memorie di Luigi Napoleone Cav. Cittadella. Ferrara 1870, S. 13, 14. — 164) Kallab, Die toskan. Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrh., Ihre Entstehung und Entwicklung (Jahrb. d. allerh. Kaiserhauses, Bd. XI, Wien 1900, S. 1—90, besonders S. 28—32. — 165) Vgl. Cittadella, op. cit. S. 14. — 166) Vgl. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Bd. IV. Dürer, des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte in 447 Abbildungen (V. Scherer), Stuttgart und Leipzig 1904, S. 143. — 167) Vgl. Mattioli, Il Magno Palazzo del Cardinal di Trento. Venetia 1539. Neudruck: Trient 1858 und H. Schmölzer, Die Fresken des Castello del buon consiglio in Trient und ihre Meister. Eine kunsthistorische Studie. Innsbruck, 1901, S. 40. Malereien im Palazzo degli Alberi. — 168) z. B. J. Burckhardt, Cicerone, S. 804b und: J. Strzygowski, Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio, nebst einem Anhang über Rembrandt. Straßburg 1898, S. 25: „Die Landschaft in der Art des Dosso Dossi und die, wie oft bei Dürer, darauf ruhende Wolke, füllen die Stelle, wo sonst der Thron (einer sogenannten Sta Conversazione) steht; . . . — 169) z. B. H. Dollmayr, Raffaels Werkstätte, Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen d. allerh. Kaiserhauses, XVI. (Wien 1895), S. 234. — 170) J. Guthmann, Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael, Leipzig 1902, S. 451. —

CAMILLO MANTOVANO.

171) Vasari-L. M. Vol. XI, S. 89. Nota 4. — 172) Diese Notiz verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Dr. Georg Gronau (Florenz). — 173) Vasari-L. M. Vol. XII, S. 58. — 174) S. Bettinelli, Delle lettere e delle Arti Mantovane. Mantova, 1774, S. 135: Camillo Mantovano pittore di paesi, di fiori, e verdure lasciò de' suoi lavori nell' Imperiale, villa de' Duchi d' Urbino fuor di Pesaro. In dem Werke: Delle Arti e degli artefici di Mantova, Notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti da Carlo D'Arco, Mantova 1857 (2 Bde.) ist er gar nicht erwähnt. — 175) Memorie biografiche poste in forma di dizionario dei pittori, scultori, architetti ed incisori Mantovani . . . dal dott. Pasquale Coddè. Mantova 1837, S. 38, 39, Nr. 29. Camillo Mantovano. Pittore: L'avvocato Camillo Volta da Mantova che fù nostro concittadino distintissimo autore della storia di sua patria, e di alcune notizie storiche mantovane che apponeva a un Diario che si stampava circa il terminare dello scorso secolo, ove brevemente scrive di varii nostri pittori, discorre di Camillo come buon pittore anche a fresco e ad olio, e ci addita alcuni avanzi di lavori a fresco negli appartamenti della vecchia corte ove Camillo aveva dipinto per comando della Marchese Isabella Gonzaga. Questo artefice lavorò moltissimo in Venezia ed in Urbino (?), e lo stesso Volta dice che fioriva intorno 1514. — 176) op. cit.

II.

1) Länge: 10,67 m; Breite 5,97 m. — Der Eidsaal ist, wie wir durch den Rekonstruktionsversuch des ursprünglichen Zustandes der Sforzavilla festgestellt haben, eine offene Loggia gewesen. — 2) Ein kleiner am

rechten Poufer gelegener Flecken. — Montanari, op. cit. Stanza 23 und 24 besingt die Camera del giuramento folgendermaßen:

Il secondo Francesco (ov' è più arcata
La volta) d' un destiero il dorso preme!
Alto favella a turba ivi adunata
Di cavalieri, e ciascun d'essi freme:
E colla destra in feroce atto alzata,
Mostran Giurare, e minacciare insieme,
Ne raffriguri ad uno ad uno i volti,
Tendi l'orecchio, e quasi i detti ascolti.

Qui Federigo, qui Pirro Gonzaga,
Pier Caracciolo stanno e il Borgognone;
Il pro Gurlotti ch' ove fere impiaga,
Il Bua ch' ha nella spada ogni ragione;
E Maldonato, che da incerta e vaga
Fede non scusan le sembianze buone:
Misero cui non valse il petto forte
A campar dalla infamia, e dalla morte.

Anmerkung zur ersten Stanza: Questa pittura bastantemente conservato (?) si vede pur oggi (1838). Ella è a quel che si dice, mano del Bronzino (?).

3) Leoni, op. cit. Lib. II, S. 198, ff. — 4) Vgl. Kap. IV, III. — 5) Thode, op. cit. S. 181. — 6) Deutsche Bauzeitung, XXXIX. Jahrg. Nr. 76 (Berlin, 20. Sept. 1905): Die Villa Imperiale bei Pesaro von Fritz Seitz. S. 462. — 7) Vgl. z. B.: Verkündigung und Heimsuchung des Girolamo de Pacchia (Siena, Akademie), Pinturicchio, Scene aus dem Leben der hl. Barbara (Appartamento Borgia, Vatican), Raffaellino di Francesco, Madonna in trono mit Heiligen (San Spirito Florenz), Fra Bartolomeo, Madonna (San Marco, Florenz, 2. Altar rechts), Bartolomeo Ramenghi, Forlì, Pinacoteca Nr. 133. usw. — 8) Weber, Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance. Heidelberg, 1898, S. 98 ff.; vgl. ferner: Trattato dell' arte de la pittura di Gio. Paolo Lomazzo . . . Milano 1584. S. 475 ff. Cap. LXII. Compositione della purità e sincerità de i fanciulli. — 9) Vgl. Lettere inedite di Annibal Caro con annotazioni di Pietro Mazzucchelli. Tom. III. Milano MDCCCXXX, S. 90. Nr. 356. (14. Okt. 1564.) — 10) P. Mancini, op. cit. S. 41: Sopra i capitelli s' erge similmente dipinto a chiaro scuro un colonnato di ordine corintio con trabeazione corrispondente, e balaustrata, sopra la quale gruppi di altri putti che vanno a quando a quando sostenendo un altro panneggiamento di velluto giallo in fondo ceruleo. — 11) Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstiles in Italien von H. Wölfflin. München 1888. S. 19. — 12) Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio nebst einem Anhang über Rembrandt. Straßburg 1898, S. 29. — 13) op. cit. S. 180. — 14) Mancini, op. cit. S. 43. — 15) A. Braun u. Co. Dornach Nr. 43. Vgl. Woermann VI, 188, Tf. 1. — 16) Vgl. Italia Artistica, Nr. 6: G. Lipparini, Urbino, Bergamo 1903, S. 61, 65, 68, 73 usw. —

17) Tiefe: 6,15 m; Breite: 4,96 m. — Früher soll sich, wie Mancini (op. cit. S. 47) mitteilt, auch die Rückwand des Zimmers in einem kleinen Fenster geöffnet haben, das auf den Säulenhof hinausblickte. Das ist aber nicht recht wahrscheinlich, da sich jetzt dort eine Tür befindet, die

in eine Kammer führt. In dieser ist heute der Aufstieg zum Turme angelegt. — 18) Thode, op. cit. S. 179. — 19) Vgl. Dei veri precetti della Pittura di Gio. Batista Armenino da Faenza. Libri Tre. Pisa MDCCCXXIII, S. 196. (Taten der Farnese von Salviati.) — 20) P. Mancini, op. cit. S. 47. — 21) F. Seitz, op. cit. S. 463. — 22) J. Strzygowski, Das Werden des Barock bei Raphael und Coreggio . . . S. 26: Raphael und Bramante. — 23) Vgl. Trattato dell' arte de la pittura di Gio. Paolo Lomazzo . . . Milano 1584, S. 54—61, Cap. XI: Della proportione della femina. — 24) Ebenda, S. 222, Cap. IX: Del lume diretto; Cap. X: Del lume riflesso. — 25) Mancini, op. cit. S. 48. — 26) Thode, op. cit. S. 179, 180. — 27) Vgl. La Tapisserie par E. Müntz. Paris o. J. S. 229: B. Dosso, Tapisserie ferraraise du XVI siècle, Collection de M. le comte de Briges. — 28) Vgl. Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe . . . bearbeitet von E. Brücke. Leipzig 1866, S. 163, § 17: Von den vorspringenden und den zurücktretenden Farben. — 29) Vgl. Das Problem der Form in der bildenden Kunst von A. Hildebrand, Straßburg 1901. S. 70, ff. — 30) Vgl. Jahrb. d. Kgl. pr. Kunsts. XXI. (Berlin 1900), S. 262, ff.: Jupiter und die Tugend, ein Gemälde des Dosso Dossi von Julius von Schlosser. Nach erneuter Prüfung dieses im Besitze des Grafen Lanckoroński (Wien) befindlichen Gemäldes ist es mir zweifelhaft geworden, ob jene Blumengöttin Chloris wirklich als ein selbständiges Werk des älteren Luteri anzusehen ist. Zum mindesten wäre m. E. eine weitgehende Mitarbeit Battistas festzustellen, dem gleichfalls der von Schlosser (ebendort) dem Dosso Dossi zugeschriebene „Herkules unter den Pygämien" (Graz, Landesgalerie) gehört. Dieses Werk ist, was die technische Ausführung anlangt, eines der flüchtigsten des jüngeren Ferraresen. Die Landschaft entspricht gänzlich seiner von uns bereits studierten „maniera" (vgl. Kap. IV, 1, 5.). — 31) Vgl. Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der K. K. Hofbibliothek in Wien von Egger. I. Teil. Wien 1903, Tafel II. — 32) Vgl. Die Fresken des Castello del buon Consiglio in Trient. Eine Kunstgeschichtliche Studie von H. Schmölzer. Innsbruck 1901. S. 22. — 33) Ebenda, S. 24. — 34) Mancini, op. cit. S. 48. — 35) Thode, op. cit. S. 180. — 36) Vgl. Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserh. XVI. Wien 1895. S. 246, ff. — 37) Lomazzo, Trattato, S. 474. — 38) Il Microcosmo della pittura . . ., Cap. XXIV, S. 316: „e frà più singolari sarà facilmente uno, che dimostra in picciolo con ogni esattezza il famoso combattimento, che suppone il Divino Ariosto facesse sopra il ponte Orlando con Rodomonte, e se l'uno lo descrisse con isquisitezza, l'altro l' hà dipinto in eccellenza, perchè in questo Quadro viè l' inventione tanto puntuale, e bene espressa in ordine alle figure, ed ad ogni altra cosa, che verisimilmente potè succedere in un tal spettacolo, che meglio non resta a desiderarsi; sono i due Combattenti in atto più convenevole, e proprio per esprimere al vero la lor pugna; sotto al ponte appare l' acqua del fiume in largo spatio, e così ben riflessata, che mette terrore a riguardanti per l'apparente prossimo pericolo de' combattenti; appaiono all' intorno eccellentemente fatti, e disposti con ordinatissima Prospettiva, belli edificj di bene osservata Architettura, e questi sono per ogni parte ripieni con varie capricciose inventioni di spettatori, ed in un tal Quadro si può dire, e con ragione ritrovarsi oltre il bellissimo pensiero una rara disposizione, come quello, che dimostra adequatamente le debite distanze, e ciasche duna parte il proprio effetto, e contiene colle figure, Architettura, Prospettiva, Paese ed ogni maggior diligenza, e più bella

compitezza, che sia in qualunque altro più eccellente del famoso Dosso ed al pari d'ogni più degno riguardeuole usw. —

39) Länge: 6,60 m; Breite: 4,68 m. — Montanari, op. cit. S. 75. Stanza 25, besingt die Fresken folgendermaßen:

Con magnifica pompa un' altra stanza
E tutta messa a drappi, a cortinaggi.
Se la ricchezza, o la bellezza avanza
In forse stanno a giudicarne i saggi:
Cadon festoni con egual distanza,
Mandano gemme ed or faville e raggi.
Intagliate con lavor perfetto
Son le porte, e le reggi ebano schietto.

40) Über die z. T. sehr sinnigen, symbolischen Beziehungen solcher Kompositionen, vgl.: Lomazzo, Trattato, S. 477—481, Cap. LXIII: Compositione di ghirlande, arbori, herbe, frutti, fiori, e metalli. — 41) Leoni, op. cit. S. 420. — Vgl. Paolo Giovio, Lib. XXVII (Venezia 1565), S. 136 und Muratori, Annal. Tom. X, S. 236 (Milano 1749). — 42) Thode, op. cit. S. 178. — 43) Vgl. Dei veri precetti della Pittura di Gio. Batista Armenino da Faenza. Libri Tre. Pisa MDCCCXXIII, S. 209. Über Friese: „. . . vi si può fingere che cadono dall' architrave alcuni festoni pieni di varj frutti, che pendono alquanto più abbasso, i quali sieno sostenuti o da puttini, o da maschere con le fascette ovvero da bottoni d'oro, o altre cose tali . . . — 44) Thode, op. cit. S. 178. — 45) Mancini, op. cit. S. 50. — 46) Vgl. Lomazzo, Trattato, S. 272, Cap. XV: Della terza uista mentita superiore. Per questa veduta tutte le figure ò corpi che sono sopra l'occhio si mostrano per le parti da basso, ò più, ò meno, secondo che sono in alto sopra la parete all' orizonte. Per ilche le parti di dietro scaggiono, e quelle dauanti sagliono in alto, ed alcun membro occupa l'altro. Onde si veggono merauiglie di spatij grandissimi, spargimenti di braccia in fuori; perdite di gambe, e simili. — Finalmente in queste maniere di figure non si veggono le parti per disopra se non in caso che molto s'inchinassero per dauanti. — Vgl. Armenino op. cit. S. 172. — 47) Ebenda, S. 174: „. . . salvo se non sì fingesse in quei spazj esservì, o tele, o quadri finti di pittura, attacati, o incastrativi dentro, siccome ben fece Raffaello alla loggia di Ghigi, il quale vi finse le pitture di mezzo esser sopra i panni di seta, lavorate, ovvero tessute, e quelli esser solo tenuti da certi bellissimi festoni, perchè così facendo, ogni materia terrestre ed ogni piacevole invenzione vi si concede, per dove i pittori se ne possono passare leggermente. — 48) Thode, op. cit. S. 179. — 49) Man erinnere sich an die dekorativen Malereien, die Raffaellino dal Colle im Auftrage Vasaris für den festlichen Empfang Karls V. auf der piazza Felice auszuführen hatte: Personifikationen der Malerei und Skulptur. (Nachruhm.) — 50) Thode, op. cit. S. 178. — 51) Vgl. Lomazzo, Trattato, S. 546, Lib. VII, Cap. VII: Della forma di Gioue. — 52) Armenino, op. cit.

53) Tiefe: 3,37 m; Breite 3,13 m. Das Kämmerchen öffnet sich in seiner Rückwand in einer kleinen Rundbogentür zu einem kleinen Nebenraum: Tiefe: 1,17 m; Nische, breit: 90 cm. Das Gabinetto ist 2,48 m hoch. Montanari, op. cit. S. 74, Stanza 22:

Miri trofei dipinti, armi, bandiere
In altre stanze marzialmente ornate,
E colle insegne di domate schiere
Scudi, usberghi, stipieri, elmi, celate:

In tai color che ti rassembran vere
Spade ed aste fra lor strette e intrecciate;
Sotto cornici poi d'argento e d'oro
Vanno in un serto col quercia ed alloro.

Diese Verse beziehen sich auch auf den Freskenschmuck der Sala grande. — 54) Vgl. Vasari-L. M., Vol. XII, S. 110. — 55) Vgl. das erste Kapitel meiner Studie und Riposati, op. cit. S. 10. — 56) Vgl. Archivio storico dell' Arte (Gnoli), Anno IV (1891) Roma MDCCCXCI, S. 328 ff.: Studi d' iconografia. Il ritratto del Cardinale Alidosi di Raffaello (E. Müntz). S. 329: Medaglia del Cardinale Alidosi; S. 320: Ritratto di Cardinale esistente nel museo di Madrid; S. 331: Ritratto esistente nella Galleria de' Pitti. — 57) Vgl. Le due regole della prospettiva pratica di M. Jacomo Barozzi da Vignola, con i comentarij del R. P. M. Egnatio Danti . . . Roma MDCXLIV, S. 86: Del Modo di fare le prospettive ne' palchi, e nelle volte, che si veggono di sotto in sù. — 58) Es wäre endlich einmal Zeit, daß die Kunstgeschichte sich mit der Untersuchung der künstlerischen Qualitäten, wie z. B. „Das Problem des Lichtes, der Farbe usw. in der Malerei" beschäftigt. Treffliche Fingerzeige bieten auch hier Lomazzo in seinem Trattato und in erster Linie Leonardo da Vinci. Nach seinen Theoremen wäre unsere noch sehr mangelhafte Methodik (?) der Kunstanschauung gründlich zu verbessern oder, besser gesagt, neu zu schaffen. — 59) Thode, op. cit. S. 178. — 60) Diese allegorische Figur scheint in der Renaissancedekoration beliebt gewesen zu sein. Vgl. Vasari-L. M., Vol. X, S. 146/47: e sopra il cammino di pietre bellissimo, una Pace, la quale abbrugia armi e trofei, che è molto viva. Vielleicht hat man diese Gestalt in Anlehnung an die die Fackel haltende Ceres geschaffen, die nach Armenino zu den sogenannten „cose ignee' 'gehört. Vgl. Lomazzo, Trattato, S. 342, Cap. XXIII: Quali pitture vadano poste in luochi di fuoco e patiboli. — Eine ikonographische Studie der Renaissance-Innendekoration hätte den aus der Antike entlehnten Bilderkreis eingehend zu untersuchen. — 61) Vgl. J. Burckhardt, Geschichte der Renaissance, S. 342: Skulpierte Friese, wie z. B. der aus Waffen und Trophäen bestehende im Palazzo von Urbino (jetzt nicht mehr an Ort und Stelle, sondern besonders aufgestellt) blieben natürlich eine seltene Ausnahme; Vasari III, S. 72, Nota 1. (Le M. IV. S. 206 u. Nota), vita di Francesco di Giorgio; noch ein Beispiel: im Palazzo del Tè zu Mantua, ein Fries aus Stucco mit römischen Soldatenszenen nach der Trajanssäule, Armenini, S. 185. Abbildungen der Friese des palazzo Ducale in: Bernardino Baldi, Memorie concernenti la Città di Urbino. Roma MDCCXXIV, Anhang. — 62) Vgl. auch: Lomazzo, Trattato, S. 413, Cap. XLVI, Compositione de i termini: Perchè i termini hanno grandissima familiarità con gli edifici, facendo l'offitio delle colonne in sostener i pesi, ò architraui in piedi, ed anco collocandosi in altri atti, per cui sono di grandissimo ornamento alle opere, si come fa fede oltra le molte facciate dipinte in Italia da diuersi, quella del palazzo Ducale à Ferrara dipinta dal Dosso, e suo fratello di bellissime figure, doue con mirabil arte si uede che i termini sostengono l' architraue . . . — 63) Vasari-L. M., Vol. IX, S. 22: Fecero di chiaroscuro nel cortile di detto palazzo istorie d' Ercole, e una infinita di nudi per quelle mura. (1718 zerstört.) — 64) Vite de' pittori e scultori ferraresi scritte dall' arciprete Girol. Baruffaldi, Vol. I, Ferrara, 1844, S. 255. — 65) Lomazzo, op. cit. S. 415/16: L' ultimo ordine Composito del Corinthio, ed Jonico, più licentioso che gli altri, e più suelto, ed ornato, richiede conforme à se, senon ter-

mini in forma di Ninfe ornate di velami, o panni leggieri, suentolino intorno, lasciandole quasi tutte scoperte, siche gli si veda come una spalla con parte del petto ed il braccio e certi interualli di due cinte. I fianchi e parte delle coscie, hanno d'essere ornate di fiori, e di frondi richissimamente, di maniera che vengano à mostrar la leggierezza che è loro propria. Il cestello in capo hà da essere ripieno di diuersi fiori, e foglie, fuor che senon si gli accennasse qualche arco o faretra . . . e si hanno da osseruare anco nelle maschere, festoni, e simili ornamenti di figure e termini; e partimenti in quelle figure della detta ragione che alle volte si fanno per sostegno sotto à certi pesi strauaganti, secondo che occorre; ed anco in certi triangoli, quadrati, archi e simili. Conciosia che non stanno bene sotto gran pesi figure belle, e delicate; ne meno a sostenere cose leggieri Hercole e huomini rozzi e robusti . . . — 66) Tiefe: 4,66 m; Breite: 3,52 m. — 67) Mancini, op. cit. S. 53: Il dipinto non è meno consumato degli altri ... — 68) Thode, op. cit. S. 178. — 69) Vgl. Armenino, op. cit. S. 224/25: Conciossiachè le cose, che sono rarissime e di gran pregio, sono quelle, che dai signori ci cercano pei loro studj per farli adorni, e massimamente di cose antiche, che sono per lo più come a dire medaglie d'oro, di bronzo e d'argento, così teste e figurine di marmo e di bronzo, o di altre preziose materie scolpite Ci sono poi i diaspri, i cammei, le gemme, i smalti ed i cristalli in forma di cose varie . . . Vgl. z. B. die Halbbüsten und Glasgehänge der Camera dei Semibusti. — 70) Gustave Gruyer, L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este. Paris 1897. Tom. II, S. 126 ff. — 71) Vgl. Farnesina-Studien . . . von Richard Förster, Rostock 1888, S. 61 und Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserh. XVI. Wien 1895. S. 304: Raffaels Werkstätte von H. Dollmayr: „Auf die antike Malerei gehen die vielfachen Erotenspiele zurück ...“ — 72) Thode, op. cit. S. 178. — 73) Vgl. Rosenberg, Raffael ... Stuttgart und Leipzig 1906, S. 42. —

74) Tiefe: 4,47 m; Breite 3,66 m. Der Sockel der Wände ist 1,91 m hoch. — 75) Thode, op. cit. S. 178 spricht von den zwölf Taten des Herkules. — 76) Vgl. Lomazzo, Trattato, S. 478: per la vittoria parimenti di pingeuano l'arbore del lauro dedicato ad Apolline . . . la rouere dedicata ad Hercole dimostra durezza e fortezza . . . l' ellera la libidine . . . la viuola bianca principio di purità, e la gialla principio di nobiltà. I colori turchini denotano realtà, i purpurei maestà . . . Il Giglio significa castità . . . la spica di formento di Cerere significa l' estate . . . Il fico dato à Siluano era simbolo della memoria (auch = libidine) . . . il pomo di Cerere . . . il pomo granato dimostra espettation di frutto della fede . . . il pero di morire . . .

77) Vgl. Kapitel I meiner Studie und: Leoni, op. cit. S. 322; Riposati, op. cit. S. 78. — 78) Mancini, op. cit. Seite 54. — 79) Mantanari, op. cit. S. 75 ff. besingt die Szene folgendermaßen:

26. E dove il muro si ripiega in volta,
Vedi a consiglio il Venezian Senato;
Tanto la mente a quella vista è colta
Che credi innanzi a' Numi esser levato.
Qui la latina libertà raccolta
Splende più gloriosa in ogni lato:
Degni di riverenza, e al par sicuri
Cinéa mirò gli Appj, i Fabrizj, i Curi.

27. Seduto in alto loco è Andrea Gritti
Cui Francescomaria sta a destra mano,
Gli vedi a costa i due Grimani invitti
Col Trono, il Contarini, il Loredano:
Dandolo, e Mauroceno, onde i sconfitti
Barbari il mar già sanguinaro e il piano:
Vedi altrove col Zeno, e il Badoaro
Navager, Mocenigo, Emo, Cornaro. —

In Stanza 28 stellt der Dichter in naiver Weise dem Beschauer des Herkuleszimmers frei, dessen Freskenschmuck den Malern „Franco, Bronzino, e Raffael dal Colle“ zuzuerkennen. Zu Stanza 26 macht er folgende Anmerkung: „Questa pittura si vede ancora (also um 1838) . . . Ecco ciò che scriveva la duchessa Leonora in data del 28 settembre 1523 al capitano Sebastiano Bonaventura, in una lettera riferitaci, e citata dal Padre Vernazza nella sua serie ms. degli uomini illustri d' Urbino; esistente nella biblioteca Antaldi di Pesaro: „Francesco Maria il giorno 25 settembre 1523 comparve in Senato a Venezia, e fu posto alla destra del principe, ed ebbe grandi onori!“ Das ziemlich umfangreiche Manuskript des Padre „Pier Girolamo Vernaccia, Prete delle Scuole Pie“, befindet sich im Municipalarchiv von Urbino. Es trägt keine besondere Signatur. Es sei mir an dieser Stelle gestattet, die darin enthaltenen Angaben über Girolamo Genga nachzutragen: „Girolamo Genga figlio di Bartolomeo Seniore, eccellente pittore, e architetto, e singolarissimo nella prospettiva. In somma gloria del Genga d'essere stato condiscepolo di Raffaello detto il Divino. Servì in molte opere a' Duchi d' Urbino, e d'ordine di Francesco Maria I ristaurò il palazzo dell' Imperiale presso Pesaro. Questo Principe gli donò la Montagna di Monte Delce ed onorollo di amplissimo privilegio in data di Todi l'anno 1528 con l'essenzione di dutte le gabelle, e Guidobaldo II^{0} estese questo privilegio a tutti i di lui discendenti l'anno 1560, dopo la morte di Girolamo, la quale seguì l'anno 1551 in età di anni 75 conforme leggesi nella di lui sepoltura nella Metropolitana avanti l'altare di S. Martino. Lasciò suoi eredi i due figli Bartolomeo e Raffaello. Ebbe anche una figlia per nome Vittoria, la quale si maritava al Signor Girolamo Olivieri. (?) Giorgio Vasari scrisse la vita del Genga che leggesi nel volume terzo delle vite dei Pittori e Girolamo Casella ne fa menzione nei suoi Elogi.“ — 80) Mancini, op. cit. S. 54. — 81) In den Loggien des Vatikan waren ähnliche Bildchen, die Bronzereliefs darstellten. Vgl. A. Taja, Descrizione del palazzo apostolico vaticano . . . Roma MDCCL, S. 170: Erano ancora in questo Loggiato, sul basamento del muro maestro sotto delle finestre, dipinte in alcuni specchj bislunghi, finti a color di bronzo, o terretta gialla, alcune istorie della divina Scrittura di figurette di tre in quattro palmi Romani, ma di presente non ve n'ha, che la pura macchia, ed alcuni smarriti profili, e contorni. Queste istorie furon dipinte da Perin del Vaga in sua gioventù con molta bravura, secondochè ne parla espressamente Giorgio Vasari (vgl. Vasari-L. M. Vol. X, S. 143. — 82) Vgl. J. Burckhardt, Gesch. d. Renaiss. i. Ital., S. 342: „Bisweilen bemalte man die Wände mit Scheinteppichen, a damaschi, wie in der sixtinischen Kapelle, und wie Julius II. (Gaye, II., p. 488) es anzuordnen drohte, wenn ihm seine Maler in den vatikanischen Sälen nicht Genüge leisten würden. Aber auch in solche Scheinteppiche wurden bisweilen wieder Historien hineingemalt“; vgl. Lomazzo, op. cit. S. 317. — 83) Mancini, op. cit. S. 54, 55. — 84) Vgl. Lomazzo, Trattato, S. 551—554, Cap. VIII: Della forma di Marte und S. 563—570, Cap. X: Della forma di Venere. —

85) Vgl. Ausgabe von O. Jahn-Michaelis, 3. Aufl., Lpz. 1884. Vgl. ferner: Richard Förster, Amor und Psyche vor Raffael, in Jahrb. d. kgl. pr. Kunsts., Bd. XVI (1895), S. 215 ff. — 86) Vgl. Blümner, De Vulcani in veteribus artium monumentis figura. Breslau 1870 und Lomazzo, op. cit., S. 578, Cap. XIII: Della forma di Vulcano Dio del fuoco. — 87) Oder soll es die sonst übliche, eiförmig zulaufende Werkmannskappe sein? — 88) Vgl. J. Burckhardt, Gesch. d. Renaiss., S. 342. — 89) Vgl. Vasari-L. M., Vol. X, S. 106. — 90) Vgl. R. Förster, Farnesinastudien, S. 109, 110. — 91) Ebenda, S. 101. Schon im Altertum setzte man, worauf Förster hinweist, „thönerne Bildchen des Hephäst auf den Heerd“ . . . — 92) Allein mit Amor ist Vulkan auch auf Mantegnas bekanntem „Parnass“ (Paris Louvre) dargestellt. Vgl. R. Förster, Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga I, II, Jahrb. d. kgl. pr. Kunsts. XXII (1901), S. 78, 154. — 93) Farnesinastudien, S. 88. — 94) So hatte z. B. Annibale Caro für den allegorischen Freskenschmuck der Villa Caprarola einen auch die kleinsten Einzelheiten berücksichtigenden Plan ausgearbeitet, an den sich die Malerbrüder Zuccari auf Wunsch ihres Auftraggebers Ranuccio Farnese, streng halten mußten. Vgl. Descrizione del nobilissimo Palazzo Caprarola . . . da Leopoldo Sebastiani. Roma MDCCXCI, S. 11. — 95) Vgl. Descrizione del palazzo apostolico vaticano, d' Agostino Taja . . . Roma MDCCL, S. 159. Arcata ottava. — 96) Thode, op. cit. S. 178. — 97) Länge: 10,46 m; Breite: 7,02 m; Höhe: etwa 4,30 m. — 98) Vgl. Lomazzo, op. cit. S. 478, Cap. LXIII, Compositione di ghirlande, arbori, herbe, frutti, fiori, e metalli: La rouere (Steineiche) dedicata ad Hercole, dimostra durezza e fortezza . . . Per significare la vita dipingeuano la quercia di Giove . . . Der Eichenzweig war bekanntlich das Symbol der Rovere. Über die Palme sagt Lomazzo, ebenda: Ora gl'Egitij, l'uso dei quali hanno poi seguito i Greci ed i Romani, sicome ne scriue Apolline Niliaco, soleuano rappresentare l'anno con l'arbore della palma, percioche questo arbore solo contra la natura de gl'altri; manda fuori ogni mese nel nascimento della Luna un ramo, in modo che l'anno intiero si compiua in dodeci rami. Et con questa ragione ancora volendo dimostrar un mese solo dipingeuano un ramoscello di palma. Per significare la vittoria di Diana si seruiuano altresi d'un ramo di questa palma ò d'una ghirlanda . . . Den Rovere war der Palmenzweig als Wahrzeichen besonders wert, wie eine sogenannte „Impresa“ Francesco Marias I., auf die wir noch zu sprechen kommen, beweist. — 99) Vgl. G. Lipparini, „Urbino“, Bergamo 1903, S. 95. Una parte del soffitto dello Studio del Duca. — 100) G. Mancini, op. cit. S. 56, 57, sagt über diese Impresa: Della sola figura num. 4., cioè della corona che abbraccia due rami di palma sembra aversene una traccia dal Ruscelli e dal Riposati (Ruscelli, delle imprese illustri, lib. II, parte III, p. 136; Riposati, p. 86), dai quali impariamo che restituito il Duca al primiero grado e decoro si appropriasse l'impresa rappresentante una palma con metà della cima piegata a terra da un grave peso col motto — Inclinata resurgo —, con ciò alludendo che la sua virtù non aveva potuto rimanere oppressa dalla violenza della fortuna avversa, benchè per alcun tempo abbassata. Invece della palma intiera potrebbero tenerne luogo i soli due rami inclinati, come si veggono nell' impresa. Nella galleria di S. A. J. R. il Serenissimo Gran Duca di Toscana esiste una medaglia col ritratto di Francesco Maria, e nel rovescio coll' intiera palma da grave peso piegata, come si disse. A questo stesso emblema potrebbe applicarsi fors' anche in senso metaforico l'altro significato delle persecuzioni sostenute, spezialmente in tempo di esilio, e dei

tentationi replicati di togliere per opera di Valentino, o di Lorenzo de' Medici al Duca Francesco Maria I i suoi Stati, dei quali era stato dichiarato erede, ed investito, alludendo quei due rami di palma abbracciati da una corona al simbolo del martirio nelle sue tribulazioni. Allora si darebbe parimenti qualche spiegazione a quel teschio di montone, che secondo le antiche usanze indicava sagrifizio, ed anche a quel travaglio che secondo il Giovio (Edizione di Lione 1574, S. 103) è impresa che vale a denotare il domare qualche nemico della natura dei cavalli bizarri o calcitresi.

Mancini führt diese dekorativen Felder in folgender Reihenfolge auf:

1ª Siglia FM dorata in fondo turchino azzurro;
2ª Travaglio da ferrar bovi dorato in fondo rosso;
3ª Altra sigla LE dorata in fondo azzurro;
4ª Corona che abbraccia due rami di palma dorati in fondo rosso;
5ª Teschio di montone con cascate dalle corna, come quelle delle metope trabeazione dorica in bianco e fondo rosso. —

101) Länge: 8,80 m; Breite: 6,45 m. — 102) Über das wichtige Thema „Licht und Schatten in der Renaissancemalerei" gedenke ich später im Zusammenhange in einer Sonderstudie zu handeln. Für die Annahme zweier Lichtquellen auf einem Gemälde ist Raffaels Trasfigurazione besonders typisch. Vgl. Lomazzo, op. cit S. 218—220, Cap. VI: Il secondo lume Primario. — 103) Die Ausführung rührt vielleicht von Raffaellino dal Colle her. Man vergleiche z. B. die prachtvolle Säulenarchitektur auf der „Donazione" in der Sala di Costantino. Kap. IV, I, 3. Abb. 169. — 104) Mancini, op. cit. S. 57—59. Camera del Zodiaco erwähnt die Charitas nicht namentlich. Er sagt: Due dipinture alle pareti sono perdute; due restano ancora vicine a perire. — Wenn er von zwei Fresken spricht, die zu seiner Zeit bereits „verloren" waren, was wohl nicht ganz wörtlich zu nehmen ist, und von zwei andern, die dem Untergange nahe waren, so verrechnete er sich wohl. Denn der Saal hat nur drei große allegorische Darstellungen. Mit den noch damals leidlich erhaltenen ist die „Calunnia" und die „Apotheose Francesco Marias" gemeint. Also wäre das Caritasfresco schon arg verdorben gewesen. — Die Allegorie der Carità ist in der Renaissancemalerei sehr beliebt gewesen. Es ließe sich unschwer eine ansehnliche Reihe solcher Darstellungen zusammen bringen, die für eine Monographie hinreichen würde. Vielleicht hat der Imperialemaler das Vorbild Giulio Romanos in der Sala di Costantino im Vatikan im Sinne gehabt. — 105) Vgl. z. B. La Madonna della Catina (Kgl. Gemäldegal. in Dresden, Nr. 103. Phot. Braun, Nr. 20095). — Besonders in der auffallend großen Augenbildung stimmen hier die Kindergestalten (Jesus u. Johannes) mit den Charitasputten überein. Vgl. ferner: Giulio Romano, Jungfrau mit Kind (Eremitage in St. Petersburg. Phot. Braun, Nr. 60056). Ähnlicher Kopfputz der Madonna; ferner: Hl. Familie (Paris, Louvre, Phot. Braun, Nr. 11419) und La vierge au Lézard (Florenz, Palazzo Pitti, Phot. Braun, Nr. 42057). — 106) Mancini, op. cit. S. 58, 59: Dirimpetto a questo quadro (la Calunnia) resta un vestigio di un altro simile entro l'abside opposto, espresso in sette figure. Un guerriero accompagnato da due altri, tutti a ginocchia piegate invocano il favore di una Dea benefica, la quale accogliendo le loro preci, promette assistenza, e presenta l'croe di un giglio, mentre un genio alato al di sopra sospeso, gli offre una corona di fiori. Due altre ancelle stanno dietro alla Dea, una che sembra la Temperanza, l'altra la Prudenza, simboleggiata la prima dall' anfora, la seconda dal serpe. Questi due quadri occupano il posto di mezzo delle due maggiori pareti fra lo spazio delle colonne. Lateralmente si veggono

quattro nicchie, due per parte, con figure complete, forse le quattro stagioni (?), il tutto a colorito vivace ed espressivo. — 107) Nach Thode, op. cit. S. 176 setzt Leonora dem Gatten einen Lorbeerkranz aufs Haupt. — 108) Thode (ebenda), sah nur ein Schilfrohr. — 109) Thode (ebenda) schrieb sämtliche Fresken dieses Saales ohne Ausnahme Raffaellino dal Colle zu. — 110) Mancini, op. cit. S. 58. — 111) Jahrb. d. Kgl. pr. Kunsts., Bd. VIII, Berlin 1887, S. 39, 40: Richard Förster: Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance. Über die Beliebtheit dieser Darstellung vgl. auch: Richard Förster, Lucian in der Renaissance. Aus einer Rede, gehalten zu Kaisers Geburtstag am 22. März 1886, durch Zusätze und Anmerkungen vermehrt. Im Archiv für Literaturgeschichte, Bd. XIV. Leipzig 1886, S. 348—355. — Meine Ausführungen bezüglich der Calumnia fußen wesentlich auf der zuerst genannten Studie. — 112) Mancini, op. cit. S. 58. — 113) Vgl. Descrizione del nobilissimo e reale Palazzo di Caprarola da Leopoldo Sebastiani. Roma MDCCXCI, S. 35, Cap. XII: Sala dei Fatti Farnesi. — 114) Hiermit fällt überhaupt die Annahme einiger pesaresischer Lokalschriftsteller, daß Zuccari in der Imperiale gemalt habe. Manche schreiben ihm z. B. das Eidschwurbild zu. — 115) Vgl. Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserh., Bd. XVI (Wien 1895), S. 263 und Tafeln XXIX, XXX, XXXI. — 116) Vgl. Lettere Sanesi di Padre maestro Guglielmo della Valle . . . sopra le belle arti. Roma MDCCLXXXVI, Tom. III, S. 319, 320: Bernardino Pacchiarotto. — 117) Mancini, op. cit. S. 59. — 118) Vgl. Blümner, Über den Gebrauch der Allegorie in den bildenden Küusten. (Laokoon-Studien, Heft 1.) Freiburg 1881.

III.

1) Das Thema wurde gestreift in: O. Bie, Die Wand und ihre künstlerische Behandlung, Bd. XXII der von R. Muther herausgeg. Monographiensammlung „Die Kunst". — 2) Vgl. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik, ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde von G. Semper. München 1878, Bd. I, S. 62. — 3) Libro di pittura. Quellenschriften f. Kunstgesch. usw., Nr. 494, S. 462. — 4) Trattato della Pittura, Lib. I, S. 79 ff. — 5) Vgl. H. Ludwig: Die Technik der Oelmalerei, I. Teil. Leipzig 1893, S. 16, 17—19. — 6) siehe G. Semper, op. cit. S. 65: „Diese einfache Regel ist zugleich der Ausgangspunkt jener verwickelten Kunst, der sogenannten perspektive curieuse, die die schwierigsten architektonischen Kombinationen, verbunden mit reichen Figurengruppen, auf jeglicher Deckenfläche kunstgerecht und naturgetreu darzustellen weiß." — 7) Das Wesen der Kunst. Berlin 1901, Bd. I, S. 249. — 8) Vgl. A. Mau, Pompeji in Leben und Kunst. Leipzig 1900. S. 446 ff., LIV: Malerei und Wanddekorationen. — 9) Vgl. Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien von Fr. von Duhn, Leipzig 1906, S. 79 (114. Bdchen der Sammlg. wissenschaftl.-gemeinverständlicher Darstellungen „Aus Natur und Geisteswelt). — 10) Eine ungefähr dem Jahre 259 angehörige illusionistische Innendekoration hat J. Strzygowski, Orient oder Rom, Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig 1901, S. 11 ff. in einer Grabanlage Palmyras nachgewiesen. — 11) Fr. von Duhn, op. cit. S. 74, Abb. 29 und S. 75, Abb. 30. — 12) Ebenda, Abb. 30. — 13) Vgl. K. Woermann, Die antiken Odysseelandschaften. Leipzig 1877. Bedeutend bessere Reproduktionen der Fresken siehe in: B. Nogara, Le Nozze Aldobrandine, i paesaggi con scene dell' Odissea e le altre pitture murali antiche conservate nella biblioteca vaticana

e nei musei pontifici. Vol. II. der Collezioni archeologiche artistiche e numismatiche dei Palazzi Apostolici. Milano MCMVII, Taf. IX ff. — 14) Vgl. z. B. Giotto di Bondone, Die Errichtung des Franziskanerordens (Fresco in San Francesco, Assisi) Klass. Bilderschatz, Nr. 1081. — 15) Vgl. J. Burckhardt, Geschichte d. Renaiss. in Ital., III. Aufl., Stuttg. 1891, S. 342. — 16) Vgl. J. Guthmann, Die italienische Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael. Leipzig 1902, S. 32, 33. — 17) Guido Carocci, Il Centro di Firenze, studi storici e ricordi artistici pubblicati a cura della Commissione storica artistica comunale. Firenze 1900, S. 79 ff., X: Antiche pitture murali. — Diesen Hinweis verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Dr. W. Bombe in Florenz. Dies Dekorationsmotiv scheint im 14. Jahrhundert beliebt gewesen zu sein. Vgl. Franco Sacchetti, Le Novelle, Milano 1896. Novella CLXX. „. . . il quale avendo a dipignere una camera a messer Pino Brunelleschi: essendogli stato detto, che tra gli alberi di sopra dipignessi molti uccelli, — Ähnlich in Filaretes Tractat über die Baukunst. Quellenschriften f. Kunstgeschichte . . . (W. v. Oettingen.) N. F. III. Bd. Wien 1890. S. 381. — 18) Siehe: Petrus Pictor Burgensis de Prospectiva pingendi, nach dem Kodex der kgl. Bibliothek zu Parma nebst deutscher Übersetzung zum erstenmal veröffentlicht von Dr. C. Winterberg. Straßburg 1899, Bd. I. — 19) Eingehende Beschreibung bei: F. Witting, Piero dei Franceschi, eine kunsthistorische Studie. Straßburg 1898, S. 21—23. — 20) A. Schmarsow, Melozzo da Forlì, Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im XV. Jahrh. Berl. u. Stuttg. 1886, S. 310 ff. hält Melozzo für den schöpferischen Geist. H. Thode, Mantegna, Knackfuß, Bd. XXVII, Bielefeld und Leipzig 1897, S. 65, hat die entgegengesetzte Meinung geäußert. Neuerdings hat Kristeller, Andrea Mantegna, Berlin und Leipzig 1902, S. 271, 272, eine Mittelstellung insofern eingenommen, als er meint, es sei wohl möglich, „daß Melozzo durch den gründlichen Unterricht seines Lehrers Piero della Francesca und durch sein eigenes Talent, unabhängig von Mantegna auf gleiche Bestrebungen geführt worden sei, es wäre aber auch nicht unwahrscheinlich, daß Melozzo, wie man angenommen hat (siehe Julius Meyer, Coreggio, Lpz. 1871, p. 75) durch seinen Landsmann Ansuino, der ja mit Mantegna zusammen gearbeitet hatte, von Andreas perspektivischen Versuchen, die auch wohl schon zu jener Zeit in Künstlerkreisen eine große Berühmtheit erlangt hatten, genauere Kenntnis erhalten habe.“ — 21) Vortreffliche Abbildungen bei: Kristeller, op. cit. S. 313. — 22) Ebenda: Kristeller scheidet nicht scharf genug zwischen der einfachen Raumverzierung und der darüber hinausgehenden illusionistischen Dekoration. — 23) Schmarsow, op. cit. S. 308. — 24) Auf eine solche Art der Deckenlösung paßt, was Semper, op. cit. S. 65, über die perspective curieuse sagt: „Also jeder figürliche Gegenstand, der Kopf und Fuß hat, muß mit den Füßen gleichsam auf dem Gesims der Mauer wurzeln, und dieses gilt für alle vier Mauern, sowie für den ganzen Umfang einer geschlossenen (kreisrunden oder ovalen) Wandfläche. In der Mitte der Decke würden alle Spitzen oder Köpfe der aufrecht stehenden Figurationen zusammenstoßen, wenn durch eine zweckmäßige Einteilung dieses nicht verhindert wird.“ — Vgl. Serlio, op. cit. Lib. IV, S. 192: Messer Andrea Mantegna ancora nel castello di Mantoua ha fatte alcune figure et altre cose, che si veggono di sotto in sù, con l'arte della prospettiua, accompagnate dalla discretion del giudicio, che certamente rappresentano il uero. — 25) Das von S. Bettinelli, Delle lettere e delle Arti Mantovane, Mantova 1774, S. 139 zitierte, sehr seltene

Werk: C. Raffaello Toseano L'edificazione di Mantova, in ottava rima, Mantova 1586 (Neudruek in: Il Fioretto delle eroniehe di Mantova . . . Raccolta da Stefano Gionta Mantovano. Aggiontoui di nuovo l' Edifieatione di Essa Città, in ottana rima di Rafaelo Toseano. In Mantua, per Franeeseo Osanna 1587) beschreibt nur die Malereien der städtisehen Residenz und des Palazzo del Tè. — 26) Kristeller, op. cit. S. 313. Seine Besehreibung fußt im wesentliehen auf: Agostino Taja, Deserizione del Palazzo Apostolieo Vatieano, Roma 1750 (1712 gesehrieben), p. 401—407, und Gio. Pietro Chattard, Nuova Deserizione del Vatieano Roma 1762 bis 1767, Vol. III, p. 139 ff. (s. Anhang). — 27) Kristeller, op. eit. S. 348. —28) Vgl. J. Burekhardt, Cieerone, S. 348 und A. Weese, Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Sehmueke der Villa Farnesina, nebst einem Anhange „Il taeeuino di Baldassare Peruzzi" in der Communalbibliothek zu Siena. Ein Versueh . . . Leipzig 1894, S. 3, Anmerkg. 25. — Sehon das Fresco in der vatikanischen Galerie, Sixtus IV. mit seinen Nepoten und dem Bibliothekar Platina zeigt eine treffliche Scheinarehitektur. — 29) Eine ziemlieh genaue Wiederholung dieses Plafondfrescos malte Faleonetto in der Cappella di San Biagio in San Nazaro e Celso in Verona. Aueh Raffaels Kuppelgemälde der Capella Chigi in Santa Maria del Popolo in Rom schließt sich in der Grundidee Melozzo an. — 30) Vgl. A. Weese, op. eit. S. 3 ff. — 31) Vgl. A. Sehmarsow, op. cit. S. 293. — 32) Ebenda, S. 229 ff. — 33) Die Sixtinische Kapelle, hrgb. von E. Steinmann, I. Bd., Bau und Sehmuek der Kapelle unter Sixtus IV. Münehen 1901, S. 83 ff. — 34) Deserizione del Vatieano. Roma 1766, Tom. II, S. 456. — 35) Vgl. Gio. Batista Armenino, op. eit. Cap. IX, S. 199—204. — 36) Besonders Verona und Ferrara besaß zahllose bemalte Fassaden. — 37) Vgl. Egidio Calzini, Mareo Palmezzano e le sue opere, Arehivio storico dell' Arte. Anno VII, fase. III.—VI. Roma 1895, S. 44 ff. — 38) Vgl. E. Calzini-G. Mazzatinti, Guida di Forlì, ib. 1893, S. 39. — 39) H. Ulmann, Die Taten des Herkules, Wandgemälde im Palazzo Venezia zu Rom. Münehen 1894, S. 2. — 40) Cieerone, S. 683. — 41) Vgl. Klass. Bildersehatz, Nr. 367, 385, 463, 470, und E. Sehaeffer, Das Florentiner Bildnis. Münehen 1904, S. 89 ff. — 42) Vgl. Sehmarsow, op. eit. S. 234. — 43) Ieh möehte diese Seheinarehitektur, die Sehmarsow (ebenda) eine „kapellenartige Nisehe" nennt, lieber mit der Bauform der „Cappella esterna" vergleiehen, wie eine solehe z. B. der Palazzo pubblieo in Siena noeh heute besitzt. Vgl. die Abbildung in: Italia artistiea, Bd. IX (Bergamo 1904) A. J. Ruseoni, Siena, S. 58. — 44) Vgl. Rassegna d' Arte, Anno II. Milano, Maggio 1902, Nr. 5 und Nr. 6; ferner: L. Beltrami, Il Castello di Milano sotto il dominio dei Viseonti e degli Sforza MCCCLXVII—MDXXXV. Milano MDCCCXCIV, S. 699 ff. — 45) Ähnliche Motive zeigt das Altarantipendium auf Raffaels Disputa in der Stanza della Segnatura. Vgl. Klass. B., Nr. 561, 562. — 46) Vgl. z. B. F. Rosen, Die Natur in der Kunst, Studien eines Naturforsehers zur Gesehiehte der Malerei. Leipzig 1903, S. 309 ff. — 47) Vgl. Allgemeine Zeitung, Nr. 57 (9. März), S. 3, 7. — 48) Vgl. Klass. B., Nr. 1100, 1120, 1154, 1178, und A. Sehmarsow, Pinturieehio in Rom. Stuttg. 1882, S. 79. — 49) A. Weese, op. eit. S. 10 ff. — 50) Vgl. Jansen, Leben und Werke des Malers Giovanni Bazzi, genannt Soddoma. Stuttgart 1870, S. 51. — 51) So z. B. in Siena, Chiesa di S. Spirito (prima Cappella a destra), Alinari, Nr. 9413; Chiesa di San Domenieo, Lombardi Nr. 743, Nr. 757; Alinari, Nr. 9661, 9662 (Capella di Santa Caterina). — 52) Alinari, Nr. 9444. — 53) Vgl. Kunstgeschiehte in Bildern. Leipzig 1898, Abt. III, S. 80. — 54) A. Weese, op. eit. S. 17. —

55) Vgl. R. Förster, Farnesina-Studien . . ., S. 39. — 56) Ebenda, S. 88 und Braun, T. 45—57.) — 57) Ober-Italien, 2. Aufl. Leipzig und Hildburghausen 1874, S. 1027. — Vgl. Archivio storico dell' Arte. Anno II, (1889), S. 85—86. Documenti: Ercole de' Roberti fa cartoni per le nuove pitture della delizia di Belriguardo (A. Venturi). — 58) Abgebildet in: Giambattista Venturi, L'Eneide di Virgilio dipinta in Scandiano. Modena 1821. — 59) Knackfuß, Künstlermonographien, Bd. XXX (1898): Correggio von H. Thode; S. 21 ff. — 60) Ebenda, S. 39; vgl. auch des Künstlers Himmelfahrt Mariens im Dom zu Parma. Thode, op. cit. S. 80. — 61) Anderson, Nr. 4187, 4188. — 62) Vasari, M., Vol. VI. S. 550. — 63) Vgl. Vasari-L. M., Vol. XI, S. 302 f.; vgl. Archivio storico dell' Arte. Anno II (Roma 1889), S. 35: Documenti inediti relativi a Raffaello d' Urbino; una vigna di Raffaello. Diese war in der Nähe der Titusthermen gelegen. — 64) Jahrb. d. Kgl. pr. Kunsts., Bd. II (Berlin 1881), S. 140: Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der italienischen Renaissance von August Schmarsow. — 65) Abbildung in: Kunstgeschichte in Bildern, III,3. — 66) Abbildungen in: Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, I. Bd., Raffael (Stuttg. 1906), S. 87 und 88. — 67) Vgl. Serlio, Tutte l'opere d'architettura etc. Venezia MDC, Lib. IV, S. 192. — 68) Vgl. Taja, op. cit. S. 127 ff. — 69) Vgl. Zeitschrift f. bild. Kunst; hrgb. von Lützow, Bd. XII (Leipzig 1877), S. 161. — 70) Vgl. Alinari, Nr. 19212. — In: Berühmte Kunststätten, Nr. 9 (Leipzig 1901): Siena von L. M. Richter, S. 149, Abb. 119, fälschlich als „Pinturicchio: Deckenmalerei in der Liberia" bezeichnet. — 71) Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. XII, S. 163. — 72) Vgl. ferner: Alinari, Nr. 7780 und 16733. — 73) H. Dollmayr, Raffaels Werkstätte . . ., S. 307 ff. — 74) Vgl. Descrizione storica delle pitture del Regio-Ducale Palazzo del Tè fuori della porta di Mantova detta Pusterla con alcune tavole in rame. Mantova MDCCLXXXIII; und Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che si osservano nella Citta di Mantova e ne' suoi Contorni . . . da Giov. Cadioli . . . Mantova MDCCLXIII, S. 92—106; besonders S. 96 f; ferner: Storia della vita e delle opere di Giulio Romano scritta da Carlo d' Arco. Mantova MDCCCXXXVIII. Im Palazzo del Tè ein weiteres Beispiel der Quadratura: Sala dei Cavalli, Fensterdurchblicke auf landschaftliche Fernen, vor deren Rahmen Pferde stehen (B. Pagni und Rinaldo Mantovano. Alinari, Nr. 18685). — 75) Battista Luteri soll in der Lombardei viel gearbeitet haben. Vgl. Vasari-L. M., Vol. IX, S. 22: Ebbe in Lombardia nome il Dosso . . . — 76) Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluß des XVI. Jahrh., Dissert. von E. Flechsig. Dresden 1894, S. 35, 4. Urbino. — 77) Wichtig sind z. B. folgende: Castello del buon Consiglio in Trient, Dossifresken (1530—32); ebenda solche von Girolamo Romanino (1540); Villa d'Este in Tivoli, Fresken der Gebrüder Zuccari (1540); Schloß Malpaga bei Bergamo, Romaninos Fresken aus dem Leben des Bartolommeo Colleoni (1540); Caprarola, Fresken der Zuccari (nach 1547); Villa di Papa Giulio, Fresken der Zuccari (1550). Zahlreiche Villenfresken des Paolo Veronese: Soranza (1551), Fanzolo-Emo bei Castelfranco Veneto (1551); Villa Colleoni in Thiene bei Vicenza (1560—1561); Villa Masèr (1566—1568); Villa Magnadola bei Oderzo (1572) usw. Endlich zahlreiche Villenmalereien Tiepolos in den Landhäusern der Terra ferma.

□ □ □

I. KÜNSTLERVERZEICHNIS.

II. TOPOGRAPHISCHES VERZEICHNIS.

III. NAMENVERZEICHNIS.

IV. ABBILDUNGSVERZEICHNIS.




Graphisches Institut
Julius Klinkhardt
LEIPZIG

Klinkhardt & Biermann ∘ Verlag ∘ Leipzig

Stätten der Kultur

Herausgegeben
unter Mitwirkung erster Gelehrten und
namhafter Künstler des In- und Auslandes
von Dr. Georg Biermann

Der Herausgeber leitet diese neue, eben erst erschienene Sammlung künstlerisch ausgestatteter Städtemonographien u. a. mit folgenden Worten ein:

Unsere Bände wollen Diener moderner Kultur sein, indem sie das Spiegelbild der Zeiten, aus denen die Gegenwart in ihren hundertfältigen Erscheinungen herauswuchs, getreulich wiedergeben. Sie wollen der heranreifenden Jugend erzählen, was der Boden, auf dem sie erwächst, erlebt und an abwechslungsreichen Tagen gesehen, wie die Väter gekämpft und das Dasein verstanden haben und welch immense Entwicklungskraft hier und dort das Bild der Städte zu ihrer imponierenden Größe gesteigert hat. Sie wollen dem gebildeten Reisenden, der flüchtigen Schrittes diese Städte durchwandert und vor ihren Denkmälern entzückt Halt macht, das knüpfende Band in die Hand geben, das eins zum anderen wunderbar zusammenfügt, und sie wollen endlich jedem Freund der Geschichte und alter Kultur ein Führer sein, der weder einseitig kunstgeschichtlich angelegt, noch trocken referierend zusammengeschrieben, den wahren Geist interpretiert, aus dem die Geschichte dieser Stätten geboren ist. — Der bildende Künstler wurde als Helfer in diesem Streben herbeigerufen, damit er auf seine Weise das Charakteristische im Bilde der Städte festhalte und mit dem Zeichenstift oder der Nadel wie der Musiker die Akkorde zu den Worten des Forschers gebe.

Es erschienen bis jetzt folgende Bände:

Bd. 1. **Berlin.** Von Geh. Rat Prof. Dr. W. von Oettingen. Buchschmuck von Meinhard Jacoby.

Bd. 2. **Frankfurt.** Von Dr. Paul Ferdinand Schmidt. Buchschmuck von L. Pollitzer.

Bd. 3. **Bremen.** Von Dr. Karl Schaefer. Buchschmuck von Karl Weidemeyer, Worpswede.

Bd. 4 **Rothenburg** o. d Tauber. Von Dr. H. Uhde-Bernays. Buchschmuck von M. Ressel.

Preis jedes Bandes M. 3.—. In biegsamem Ganzlederband M. 4 50.

Es folgen in Kürze u. a. Köln — Dresden — Basel — Wien — Regensburg
Zürich — Kopenhagen — Weimar — Paris — Amsterdam — Venedig — Brüssel
Braunschweig — Danzig — Leipzig — Mainz — London — Straßburg — Lübeck
Bern — Konstanz und der Bodensee — Kassel u. a. m.

Den ausführlichen Verlags-Katalog erhalten Interessenten auf Wunsch gratis und franko durch die Verlagsbuchhandlung.

Für den Kunstfreund wichtige Neuerscheinungen
aus dem Verlage von KLINKHARDT & BIERMANN, LEIPZIG

Bücher der Kunst

Eine Sammlung ausgezeichneter Werke über Gebiete alter und moderner Kunst

Bd. I. Giovanni Segantini

Von **Franz Servaes**

Mit zahlreichen Abbildungen nach zumeist unbekannten Werken des Meisters

Preis geh. **M. 6.50**, geb. **M. 8.**—

Servaes, der treffliche Wiener Gelehrte, schrieb vor einigen Jahren im Auftrag der österreichischen Regierung die Biographie des großen Meisters der Alpenwelt, die in kleiner, heute fast vergriffener Auflage zum Preise v. M. 150.— erschien. Das vorliegende Buch ist eine Art **Volksausgabe** des erwähnten Prachtwerkes, das auch weiteren Kreisen die Bekanntschaft mit diesem Standartwerk moderner Kunstschriftstellerei vermitteln will. Denn Servaes' Segantini-Biographie bleibt eine Musterleistung ersten Ranges, als welche sie bereits von der gesamten Kritik angesprochen wurde, die sie bei ihrem ersten Erscheinen mit Jubel begrüßt hat. Sie gibt in wundervollen Farben das Lebensbild des Künstlers, das an wechselreichen Irrfahrten seinesgleichen sucht. Sie ist ein erhabener, von innerer Begeisterung durchglühter Hymnus auf das Lebenswerk des Meisters, dessen rechtes Verständnis hier wie sonst nirgend erschlossen wird. Die Auswahl der Illustrationen erfolgte von dem Gesichtspunkte aus, Unbekanntes ans Tageslicht zu ziehen und an Charakteristischem das Œuvre selbst zu erklären.

Bd. II. Rosalba Carriera

Die Meisterin der Pastellmalerei. Von **E. von Hoerschelmann.** Mit zahlreich. Abbildungen nach den Hauptwerken der Künstlerin

Preis geh. **M. 6.50**, geb. **M. 8.—**

Der Name dieser einstmals von ihrer Mitwelt als die „göttliche Rosa" gefeierten Meisterin der Pastellmalerei, der die Fürsten und Großen Europas ihre Bewunderung zu Füßen legten, wäre vielleicht längst ganz vergessen, hätte nicht jenes wundervolle Kabinett in der Dresdener Galerie, das ganz mit den Werken Rosalbas gefüllt ist, ihr Gedächtnis bis in die Gegenwart wachgehalten. So sehr unserem heutigen Geschmack die etwas süßliche Art dieser Kunst zuwider ist, so begeistert ist ihre Zeit davon gewesen. Nicht um ihrer Kunst willen hätte Rosalba Carriera, die Venezianerin, die vorlieg. Biographie verdient. Aber die glänzende Rolle, die sie in ihrer Zeit gespielt, in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, verlockte zu einer wundervollen kulturgeschichtlichen Schilderung, in deren Mittelpuukt die göttliche Diva steht. Ihr Name ist eng verknüpft mit der chronique ihrer Zeit, oftmals einer chronique scandaleuse, an der es im Europa des 18. Jahrhunderts nicht gefehlt hat. Hoerschelmanns Biographie wird vor allem auch **die Frauen** entzücken; denn was hier in spannender Rede erzählt wird, ist die wechselreiche Geschichte einer großen Frauenseele.

Die Sammlung „Bücher der Kunst" bezweckt nicht, die zahlreichen, schon vorhandenen populären Monographiensammlungen um eine neue zu bereichern. Weder im Format noch der Aufmachung uniform, erblickt sie einen ihrer vornehmsten Zwecke darin, weniger bekannte Gebiete der Kunstgeschichte in anregender Form zugänglich zu machen und nur erstklassige Arbeiten aus ersten Federn in sich aufzunehmen. Dem reiferen Kunstfreund wird sie darum doppelt willkommen sein.

Wie wir einst so glücklich waren!

Römische Elegien von Goethe

Mit Buchschmuck von **G. L. Crusius**

Preis: Auf echt Bütten in biegsamem Ganzleder und Pergamentband **M. 4.**— ord.

Ein Geschenkbuch ganz im Stile der Zeit. Für Goetheverehrer, Romfahrer und alle Freunde dionysischer Lebenskunst. Eine Musterschöpfung moderner Buchkunst. Aus der Zeit heraus geboren und mit den Mitteln der Zeit wiedergegeben. Der bekannte Goetheforscher Professor **Julius Vogel** hat diese Ausgabe besorgt und ihr Erläuterungen und ein Nachwort hinzugefügt. Das Büchlein, dessen Einband das Bild der römischen Wölfin ziert, wird nicht nur um Goethes willen Tausende von Liebhabern finden, ist ein Werk, an dem der verwöhnteste Geschmacksmensch seine Freude haben muß, ein Geschenkbuch, daß man lieben Menschen gern in die Hand gibt und all denen, die wie Goethe einst in der ewigen Hauptstadt der Welt, einen „einzigen Tag reinen Glücks" durchlebt haben.

Ausführliche Prospekte durch die Verlagshandlung.





GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00829 9675

